الجمهـوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعـة محمـد خيضـر
بسكــرة
كليـة الآداب والعلـوم الإنسانيـة والاجتماعيـة
قســم الأدب العـــربي

القيمة التعبيرية للتشكيل الصوتي
في
(صحيح البخاري)

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان

من إعداد الطـالـب: تحت إشــراف الدكتور:
جمـــال بن دحمـــان **بلقاســـم دفـــــة**

السنة الجامعية: 1424/1423 هـ
2004/2003 م

كثيرة هي البحوث اللغوية التي صبت شحنة جهودها وخزينة طاقاتها على النص القرآني تستقرؤه، وتديم النظر إليه، وتعمل الفكر فيما انطوى عليه من إمكانات تعبيرية وجمالية استرعت الانتباه منذ آماد، واستولت على الاهتمام منذ عهود. على أن الدراسات التي اتخذت من الحديث النبوي ميدانا لنشاطها تصول في رحابه وتجول، ليست في حدود تقديري– بشيء إذا ما قورنت بالأولى، الأمر الذي أفضى إلى ضرورة تقليب النظر في مبررات الأمر، و السعي وراء الكشف عن مسوغات أسست لهذا الموقف تجاه الخطاب النبوي، من هنا أتيح للباحثين المحدثين أن يجدوا طرحا معرفيا يستفرغون فيه الجهد، و يصبون فيه طاقات ذهنية جادة من مثل ما أنجزته الدكتورة الحديثي في عملها الشهير: « موقف النحاة من الاحتجاج بالحديث النبوي ». و الأمر منظور إليه من زاوية حجية الحديث في التعليل اللغوي، إذ جل النحاة ما أخرجوا الحديث من دائرة الاحتجاج إلا اعتقادا منهم أن النقل فيه بالمعنى لا باللفظ، و يستحيل في الذهن أن يبنوا الموقف على اعتقاد عدم الحجية في لغته ρ، ومن ثمة برهن هؤلاء اللغويون (نحاة و علماء بيان) أن التمييز بين ما روي بلفظه من الحديث، و ما تناهى إليهم بمعناه ما كان متاحا لهم، و لا كان واقعا في متناولهم، ولا توفر بحوزتهم ضوابط التفريق و قواعد التمييز بين هذا و ذاك، مما أفضى إلى حدوث شرخ بين دائرة الدرس اللغوي عموما و الدرس الحديثي، و جعل إقصاء الحديث عرفا و سنة تواترت في جهود النحاة إلى غاية الجيل الذي ألم بفن المصطلح و قواعده .

من هنا انقدح في ذهني أن أتناول الخطاب النبوي من الوجهة البلاغية الجمالية، لما له من أهمية و قيمة ضمن إطار دعم الاهتمامات و تأييدها، أعني الاهتمام بدراسة الحديث النبوي. و لما كان الدرس الحديثي يستجيب بشكل واسع لمطلب الدراسة بموجب تعدد زوايا النظر فيه (الأصوات، المعجم، التراكيب ....)، فقد وجدت نفسي مضطرا للنظر من زاوية واحدة أرمي إلى جعلها ممثلا له وزنه عن بلاغته السامية ρ. و هذه الزاوية هي الجانب الصوتي بمختلف تشكلاته، و بشتى معطياته التعبيرية وإمكاناته الوظيفية. من هنا كان اختياري لهذا العنوان «القيمة التعبيرية

للتشكيل الصوتي في صحيح البخاري» و أرمي من ورائه إلى التأكيد على أن للأدوات الصوتية في بنية الخطاب النبوي اللغوية أهميتها في البناء التعبيري و الدلالي، مع جملة مبررات أخرى حملتني على الولوج إلى هذا البحث، هي :

1. إيلاء العناية للخطاب النبوي بالدراسة الصوتية، و الوقوف على مظان أسراره البلاغية و طاقاته اللغوية .
2. الرغبة في تجديد القراءة الواعية للنص الموروث بأدوات حديثة كأدوات علم الأصوات الوظيفي .
3. محاولة النأي بهذه الأدوات من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل من خلال دراسات تطبيقية تتناول نصا يمثل مرتبة راقية في البلاغة والبيان .
4. رغبتي في التأسيس لزاد وفير من الشواهد الحديثية في سياق الدرس الصوتي

و قد تمحورت إشكالية البحث في السؤال التالي : أليس من الواجب على دارسي اللغة أن يفيدوا من قواعد التمييز بين المرويات المعنوية والأخرى اللفظية لينطلقوا في مباحث جمالية و بلاغية تتخذ من أحاديثه ρ ميدانا لها ؟

إن يكن الأمر كذلك، ألا يغدو كل مستوى من مستويات البنية اللغوية في الحديث الشريف ممثلا رسميا لتبوئه ρ أسمى مراتب البيان بعد القرآن الكريم ؟

فإن كان الأمر بالإيجاب، أليس يتاح لدراسة ما أن تتخذ من معطيات المستوى الصوتي بشتى تشكلاتها عاضدا و شاهدا على ذلك التمثيل الرسمي ؟

و بعد هذا و ذاك، ألا يمكن التأكيد على مدى استجابة الحديث لمقولات و مبادئ علم الأصوات الوظيفي ؟

في معرض الإجابة عن هذه التساؤلات يتم نسج متن هذا البحث وفق منهج وصفي إحصائي تحليلي. و قد جاءت هذه الدراسة في فصلين : الأول نظري، والثاني تطبيقي. وعلى الرغم من إدراكي أن التفريق بين ما هو نظري و ما هو تطبيقي تفريق

مصطنع، إلا أنه يكون في بعض الأحيان ذا فائدة؛ إذ قد يكون أحيانا الانغمــاس فــي التطبيق إلى جانب التنظير فيه طغيان لأحدهما على الآخر، وغالبا مــا تكــون الغلبــة للتطبيق. و من ثم تتضاءل إلى حد كبير المبادئ و الأسس التنظيرية التي تبنى عليهــا الأحكام .

وقد وجدت أن الابتداء بفصل نظري ضرورة لا غنى عنها، لأنــه مــن غيــر الممكن أن أبدأ رأسا بتطبيق أسس ومبادئ، واستعمال أدوات للتحليــل دون التطــرق لذكرها في قسم سابق، ومدارسة بعض الأفكار لقدماء ومحدثين ممن تنــاولوا القيمــة التعبيرية للصوت على إطلاقه، بغية وضع اليد على نسق تحليلي للتشكيل الصوتي في الحديث النبوي. و هذا لا يمنع أن توجد أحيانا بعض الأفكار النظريــة فــي الفصــل التطبيقي تفرضها الدراسة التطبيقية.

ومن ثمة فقد تناولت في الفصل النظري القيمة التعبيرية للصوت اللغــوي عنــد القدامى والمحدثين. وكذلك التعريف بأدوات التشكيل الصوتي، وقيمتها التعبيريــة فــي السياق. و خصصت الفصل التطبيقي لدراسة نماذج من حديثه عليه الصلاة والسلام في صحيح البخاري، من حيث التشكيل الصوتي، و أثر ذلك في بناء طاقة النص التعبيرية.

وإذا كانت هذه الدراسة قد أسرفت في تحليل الجانب الصوتي، فمرد هذا إلى أن الصوت يشكل قيمة دلالية و جمالية في النص النبوي، لا يمكن تجاوزهــا دون النظــر فيها، ولم أجد فيما مر علي من دراسات بلاغية للحديث النبوي قــديما ولاحــديثا مــن تناول نصوصه ﷺ من جانب صوتي إلا فيما ندر من إشارات هنا وهناك، على الــرغم من أن الصوت يعد اللبنة الأساس في تشكيل أي نص. و لا بد أن تستهلك طاقة النص التعبيرية دون المرور عليه مرور الكرام.

ولا تدعي هذه الدراسة لنفسها الإحاطة بكل الملامح الصوتية التشــكيلية داخــل المدونة فالكمال لله جل جلاله، و الإنسان قرين السهو والخطإ والنسيان. ولكن حســبي أني بذلت فيها الجهد مخلصا، وفتحت الباب لمن يريد أن يلج إلى الحديث النبوي بهــذا النوع من الدراســـــة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر إلـــى أســـتاذي الـــذي أشرف على إنجاز هذا البحث، الدكتور **بلقاسم دفة**، كما لا أنسى جميع من مدّ لي يـــد العون من قريب أو بعيد.

والله من وراء القصد، والهادي إلى سواء السبيل

بسكرة في: 22 ربيع الأول 1425هـ

الموافق لـــ: 11 ماي 2004م

توطئة:

في البدء كان الصوت، ثم كانت الكلمة، فالجملة فالنص. ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نفصل الكلمة عن الصوت، بينما يستقيم لنا أن نفصل الصوت عن الكلمة؛ فالكلمة بلا صوت عدم[*]، كما أن الصوت المجرد عن التركيب وجود بلا معنى.

قد يقول القائل بإمكان وجود كلمات بلا صوت، وذلك في الكتابة، وإنما أعني (في البدء)، أي: قبل أن يبتكر الإنسان الكتابة، فاللغات تتصف بادئ ذي بدء بكونها كلاما منطوقا يتداول مشافهة، فقد عرّف الإنسان الكلام المنطوق قبل أن يبتكر الكتابة بأحقاب طويلة، لا ندري مداها في القِدم[1].

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا الصدد أن اللسانيات الحديثة أعادت الاهتمام للغات المنطوقة، إذ قد لوحظ تركيز الدرس اللغوي والنحوي القديم على الآثار المكتوبة والمدوّنة، على الرغم من قصور الكتابة عن تصوير اللغة المنطوقة تصويرا دقيقا[2].

إن جلّ علماء اللغة المحدثين يرون أنه من الضروري أن تأتي دراسة الكلام المنطوق في المرتبة الأولى، أما اللغة المكتوبة فتأتي في المرتبة الثانية، لأن اللغة الشفوية هي الأصل، بل هي تمثيل للكتابة، فكل اللغات بدأت أولا منطوقة. وكما يقول جون ليونز (J. Lyons) أن العديد من اللغات لم تكن مكتوبة من قبل البتة، ثم خضعت للكتابة في عهد قريب من هذا العصر[3].

ومهما بلغت الكتابة في تصويرها للنطق، فإنها ولا شكّ لا تستطيع نقل تغييرات الوجه، وحركات الجسم، ونغمات الأصوات، وسائر السمات السيميائية للكلام، ولا عني هذا بحال من الأحوال التقليل من شأن الكتابة وقيمتها العلمية، إنما ينبغي إعادة اللغة إلى طبيعتها الشفهية، وعدم النظر إليها على أنها مساوية للمدوّنات المكتوبة[4].

(*) الكلمة في الكتابة كذلك مرتبطة بالصوت، حتى إن لم يظهر بقرع اللسان فهو حتما سيتخيل في الأذهان.

(1) بلقاسم دفة، النبر والتنغيم في اللغة العربية عند اللغويين العرب القدامى والمحدثين، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد 8، 2003، ص92.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ن.ص.

(3) ينظر: حلمي خليل، نظرية تشومسكي اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985، ص41، 42.

(4) ينظر: بلقاسم دفة، النبر والتنغيم في اللغة العربية، ص92.

فللصوت -إذن- أهمية بالغة وقدم راسخة في بناء المنظومة اللغوية؛ فهو اللبنة الأساس فيها باعتباره "أصغر وحدة غير قابلة للتجزيء"[1]. ولو سقط هذا الأساس لوقع البناء وتم الاضطرار إلى استبداله ببناء آخر يقوم على أسس مختلفة (لغة الصم البكم). وهذا ما جعل ابن جني يعرف اللغة انطلاقا من الصوت، فيقول في 'باب القول على اللغة وما هي؟': "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2].

ويعلق الدكتور عبده الراجحي على هذا التعريف قائلا: "أما أن اللغة أصوات فلا نكاد نعرف مثل هذا التحديد لها إلا في العصر الحديث، ويكاد الباحثون اللغويون يجمعون على أن اللغة 'أصوات' على اختلاف بينهم في التعبير عن هذه الكلمة، ومن المثير حقا أن ابن جني قصر اللغة على الأصوات وأخرج الكتابة من هذا التعريف، وهو دليل واضح على أن علماء العربية لم يكونوا يدرسون اللغة باعتبارها لغة 'مكتوبة'"[3].

وفي اعتقادي أن ما حدا بابن جني أن يخرج الكتابة من تعريفه هو أنه لم يكن يعرف اللغة تعريفا وصفيا أو تزامنيا (Synchronique) بتعبير دي سوسير (F. De Saussure) في المرحلة الزمنية الراهنة. وإلا لكان أدخل عنصر الكتابة في التعريف، وإنما أخذ في حسبانه بمبدإ التفوق للكلمة المنطوقة وأسبقيتها على الكلمة المكتوبة تاريخيا.

فتفوق اللفظ المنطوق على الكلمة المكتوبة أمر مسلّم به، يدركه كل من استقرأ تاريخ اللغة، وهذا لا يهوّن من شأن الطباعة ودورها المرموق في الحياة الحديثة والمعاصرة، إذ من البديهي أن التلفظ والنطق قد سبق الكتابة بأشواط بعيدة، ونأى عنها بمراحل متعددة حتى اهتدى الفرد والجماعة إلى وسيلة يحفظون بها مقولاتهم ويخلّدون بها ملفوظاتهم التي كانت قبل ذلك عرضة للنسيان الذي هو قرين الإنسان[4].

---

[1] مصطفى حركات، اللسانيات العامة، دار الآفاق، الجزائر، ص12.
[2] ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت،(د.ت) 33/1.
[3] عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، ص60.
[4] ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط12، ص43.

فاللغة إذن "هي الصوت ذو المقاطع المحدّد والمنظم لمقاصــد التعبيــر"[1]. وإذا كان الأمر كذلك، فهل بوسعنا أن نعقد علاقة بين الصوت والدلالة؟ أو بعبــارة أخــرى هل بمقدورنا أن نسند للصوت قيمة دلالية؟

وإذا كانت القيمة الدلالية للكلمة- عند بييرجيروP.guiraud- تكمن في معناها، ثم يقول: "ونحن ننطلق من الكلمة لنطبق القيمة على أي إشارة"[2]. فهــل نســتطيع أن ننطلق مما هو أدنى من الكلمة لنطبق القيمة عليه؟ وبخاصة أن بييرجيرو يغرينا بــذلك حينما يواصل حديثه، قائلا: "ولذا نتكلم عن الوظيفة الدلالية للألوان في لافتة ما، أو في البوارج البحرية، كما نتكلم أيضا عن القيمة الدلالية للحركة والصــرخة، أو عــن أي إشارة نستخدمها في نقل رسالة ما"[3].

ويرى أحد الباحثين المحدثين أن علاقة الصوت بالمعنى طريق ينبغي أن يُشقّ، لأن ذلك سيؤدي في نظره إلى نتائج عظيمة في تاريخ الكلم العربي[4].

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000، ص280.

(2) بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشــق، ط1، 1988، ص16. و ينظــر لــه :علــم الإشــارة-الســيميولوجيا، ترجمــة: منذرعياشــي،دار طــلاس للترجمــة والنشر،ط1،1988،ص51،52.

(3) بيير جيرو، علم الدلالة،ص16

(4) محمد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية: دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط6، 1981، ص105.

المبحث الأول: القيمة التعبيرية للصوت.

I- القيمة التعبيرية للصوت عند العرب القدامى:

إن دلالة الأصوات قضية لا تخلو من الخطورة، فقد تناولها القدماء، كما تناولها المحدثون فكانوا بين مؤيد ومعارض، وبين قائل بطبيعة النشأة اللغوية وقائل باعتباطيتها. وسنبدأ في خوض غمار هذه الإشكالية بدءاً بعَلم من أعلام اللغة العرب ألا وهو ابن جني الذي عقد بابين في مؤلفه "الخصائص" أشار فيهما إلى هذه المسألة هما "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" و"إمساس الألفاظ أشباه المعاني"، إذ يقول في أولهما: "هذا غوْرٌ من العربية لا يُنْتصَف منه، ولا يكاد يُحاط به، وأكثر كلام العرب عليه ، وإن كان غُفْلا مسهُوّا عنه، وهو على أضرُب منها اقتراب الأصلين الثلاثيين كضيّاط وضيطار، ولوقة وألوقة، ورخْوٍ ورخْوَدٍّ..." [1]. وابن جني هنا يريد أن ينشىء علاقة بين تقارب الحروف أو الأصوات في الكلمتين باتحاد أصلهما الثلاثي مع الاختلاف في صوت، و أن هذه الأصوات المشتركة بين الكلمتين قد التصقت بها دلالة هذه الألفاظ، فحتى لو أضيف لإحدى الكلمتين صوت آخر فلن تسقط عنها هذه الدلالة العامة المشتركة، بل إن هذا الصوت الجديد قد يضيف للدلالة المشتركة دلالة إضافية، تخصصية، أمثلها كالآتي:

الضيَّاط: الرجل الغليظ.[2]

الضَّيْطار: الضيْطر هو الرجل الضخم الذي لا غناء عنده، وكذالك الضَّوْطَر والضَّوْطَرَى... وكذلك الضَّيطَارُ.[3]

الرخو: الهش اللين من كل شيء.[4]

الرِّخوَدّ: الرجل اللين العظام.[5]

---

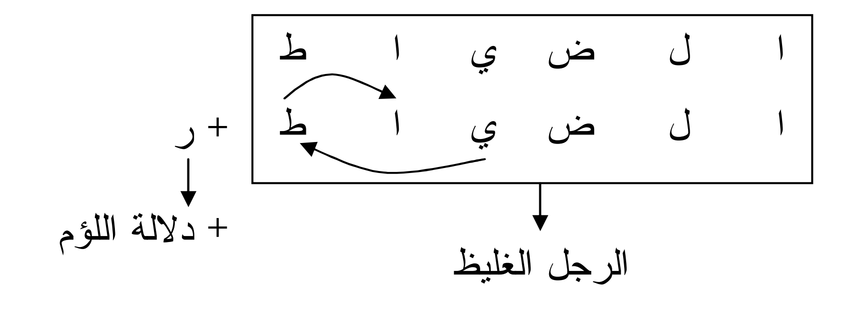
[1] ابن جني، الخصائص، 145/2.

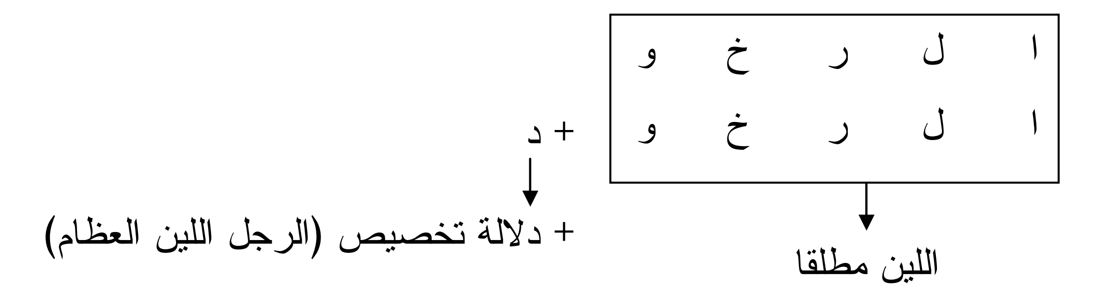
[2] الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، 1141/3، مادة [ضيط].

[3] المرجع نفسه، 721/1، مادة [ضطر].

[4] المرجع نفسه، 2354/6، مادة [رخا].

[5] المرجع نفسه، 473/1، مادة [رخد].





ويواصل ابن جني معلقا على الآية الكريمة:﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا﴾[1] يقول: "فهذا في معنى تهزّهم هزاّ، والهمزة أخت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة، لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ..." [2].

وهذه إشارة مهمة من صاحب الخصائص توحي بالإحساس المرهف الذي كان يتمتع به. فقد صدّق علم الأصوات الحديث هذا الإحساس، فيرى محمود السعران أن الهمزة صوت صامت حنجري انفجاري مجهور، أما الهاء فهي صوت صامت حنجري رخو مهموس[3].

والذي يهمنا في هذا الموضوع هو أن ابن جني -بما لا يدع مجالا للتأويل- قد أقام علاقة صريحة بين الصوت والدلالة، بل وأكثر من ذلك قد ربط بين هذا المعنى الذي سحبه على صوت 'الهمزة' بسياق الآية الذي يوحي بشدّة القلق

(1) مريم: 83.
(2) ابن جني، الخصائص، 146/2.
(3) محمود السعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت،(د.ت)، ص170.

والإزعاج[1]، حينما قال: "لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ"[2].

ولا ريب أن مصطلح 'القوة' في هذه العبارة، إنما يعني به ابن جني اجتماع صفتي الجهر والشدة في صوت الهمزة، وهما من الصفات القوية، واتصاف صوت الهاء بالرخاوة والهمس، وهما صفتا ضعف[3].

ويُتبع ابن جني هذا الباب بباب آخر، يقول عنه إنه أغرب منه، وهو "إمساس الألفاظ أشباه المعاني"، حيث يقول في أوله: "اعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبّه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته. قال الخليل: كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدّا فقالوا: "صرَّ"، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: "صرصر" "[4].

ويتضح –هنا– مدى ارتباط الصوت بالدلالة عند الخليل، فكلمة "صرّ" صورة لفظية لصوت الجندب المستمر، و"صرصر" يحكي صوت البازي الذي يُسمع فيه تقطيع.

ويلحظ سيبويه –كذلك– وجود علاقة بين الصوت والدلالة، حيث يقول: "ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني قولك: النزوان والنقزان والقفزان، و إنما هذه الأشياء في زعزعة و تحّرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور، و مثله الخطران، و اللمعان، لأنه هذا اضطراب وتحرّك، ومثل هذا اللهبان والهيجان، لأنّه تحّرك الحرّ و تثوّره فإنما هو بمنزلة الغليان"[5]. فسيبويه في هذا الموضع يربط بين حركات الحروف، وانتفاء السكون عنها بالدلالة على الحركة، وإن

---

[1] ينظر: محمد علي الصابوني، مختصر تفسير ابن كثير، قصر الكتاب، البليدة. وشركة الشهاب، الجزائر، 1990، ص465.

[2] ابن جني، الخصائص، 146/2.

[3] ينظر: محمد عصام مفلح القضاة، الواضح في أحكام التجويد، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط3، 1998، ص56.

[4] ابن جني، الخصائص، 152/2.

[5] المرجع نفسه، ن.ص.

لم يذكر ذلك صراحة. فقد ورد لفظ التحرك في هذه الفقرة ثلاث مرات، لذلك يعقب ابن حني على قول سيبويه: "فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال"[1].

ويمضي ابن جني في سرد الأمثلة في شأن دلالة الأصوات على المعاني، إذ يقول: "ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه [الخليل وسيبوسه]، ومنهاج ما مثلاه، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير، نحو: الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة... ووجدت أيضا الفعلى في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة نحو: البشكى، والجمزى، والولقى، فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر أعني باب القلقلة، والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيها"[2].

ويرى ابن جني أن جل الأفعال العربية التي جاءت على صيغة "استفعل" إنما تدل على الطلب، نحو: "استسقى" و"استطعم" و"استوهب" و"استمنع"، فتم ترتيب الحروف في هذه الكلمات وغيرها التي جاءت على زنتها وفق المعنى الذي تدل عليه، فبما أن طلب الطعام و السقاية وغيرها يكون قبل الحصول عليها، كذلك قدم العربي بين يدي أفعال الطلب حروفا تدل على السعي في تحققها[3].

وهذه الملحوظة لابن جني تبدو شديدة الغموض حتى إن صاحبها وسمها بذلك، ولذلك استغرق فيها شرحا طويلا وتفصيلا. ومؤداها أن الأفعال ذات الحروف الأصول تنطبق تماما على الأحداث التي تدلّ عليها، أي: أن العلاقة بينهما طبيعية يوجد ما يسوّغها، وليست اعتباطية. ولما كانت كذلك كان من الطبيعي حينما يضاف معنى آخر إلى معناها أن يضاف ما يقابله في مبناها ليدلّ عليه، مثل: "طعم"، أي : أكل طعاما، و'استطعم' طلب طعاما يأكله. فكما أن السعي وراء إيجاد الطعام يتقدم الحصول على الطعام، فكذلك الأصوات الدالة على السعي والطلب (الألف والسين والتاء) تقدمت الأصوات الدالة على الحصول على الطعام (الطاء والعين والميم).

---

(1) المرجع السابق، ن.ص.
(2) المرجع نفسه، ص 153.
(3) المرجع نفسه، ص 153، 154.

فالعلاقة بين الصوت والدلالة واسعة قد تدرك –أيضا– بواسطة الإشباع الذي دعاه ابن جني "مطل الحركات"[(1)]، وقد أشار إليه سيبويه[(2)]. وهو بمعنى تقوية الصوت في المجهور وإضعافه في المهموس، وهو يدل على فهم اللغويين القدامى لمسألة النبر أو الضغط على حركات الكلمة لتزداد كميتها الصوتية، فتصير الفتحة ألفا والكسرة ياءاً والضمة واواً[(3)].

وهناك إشارات أخرى في كلام العرب تدلّ على علاقة الصوت بالمعنى، وذلك ما يبرز بواسطة التنغيم، وكان ابن جني أحد الذين التفتوا إلى ذلك، إذ يقول: "وقد حذفت الصفة ودل الحال عليها، وذلك فيما حكاه صاحب 'الكتاب' من قولهم: سيرَ عليه ليلٌ، وهم يريدون: ليل طويل... [(4)]

فعلى هذا المثال وما يجري مجراه تُحذف الصفة، ويستطيع المتلقي أن يتبين الفرق الدلالي إذا تأمّل الاختلافات التنغيمية بين الكلمات[(5)].

فالحذف قرينة يتطلبها أسلوب الكلام ومقامه وهو ما يعرف بالسياق.

وكل ما ذُكر إن دل على شيء فهو ينمّ عن مدى تذوّق ابن جني للصوت العربي بشتى تشكلاته، وتركيباته المتباينة، وهذه مزية تُحفظ له، وتُنبئ عن حضور بديهة وثاقب نظر.

فهذا الرجل قد أدرك "بحسّه المرهف أن الفونيمات phonemes تلعب دورا مهما في الدلالة وأن الإبدال الذي يحصل بينها يولّد دلالة جديدة، ويُلحظ ذلك في خَضَمَ وقَضَم، ونضح ونضخ؛ فالخاء في المثال الأول تدلّ على الرخاوة، وبالتالي جاء الفعل 'خضم' للدلالة على أكل الرَطْب، والقاف تدلّ على الشدة، ومن ثم جاء الفعل للدلالة على أكل اليابس، والشيء نفسه ينسحب على المثال الثاني، فالحاء لرقتها جعلت من

---

(1) الخصائص، 123/3.
(2) ينظر: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 202/4.
(3) بلقاسم دفة، النبر والتنغيم في اللغة العربية، ص102.
(4) الخصائص، 370/2، 371.
(5) بلقاسم دفة، النبر والتنغيم في اللغة العربية، ص103.

الفعل 'نضح' يدلّ على تسرّب السائل في تأنٍّ وبطء، والخاء لغلظها جعلت من الفعل 'نضخ' يدلّ على فوران السائل في قوة وعنف"(1).

ويرى محمد مفتاح أن ابن جني في إسناده معانٍ ذاتية للأصوات يمكّننا من أن نستشف بعض المقاييس التي اعتمدها، وهي:

- طبيعة تلقظ بعض الأصوات.
- الحافز السمعي المنتج للترابط، فالشين مثلا بما فيها من التفشّي تشبه صوت أول انجذاب الحبل قبل استحكامه(2).

وعلى درب ابن جني سار الكثير من العلماء يثبتون العلاقة الطبيعية بين الصوت والدلالة، ومنهم جلال الدين السيوطي الذي يقول في 'مزهره': "نقل أهل أصول الفقه عن عباد بن سليمان الصيِّمري من المعتزلة أنه ذهب إلى أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحا من غير مرجح. وكان بعض من يرى رأيه يقول: إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها فسئل ما مُسمّى 'إذغاغ'، وهو بالفارسية الحجر، فقال أجد فيه يُبسا شديدا وأراه الحجر"(3).

وهذا القول يوحي بأن اللغات جميعا –وليست اللغة العربية فحسب– نشأت نشأة طبيعية، حيث إنها جميعا تعبر عن المدلولات الخشنة اليابسة بالدوالّ (الأصوات) اليابسة الخشنة، وعن المدلولات الغضة الناعمة بالدوال الناعمة الغضة.

وممن تابع ابن جني في فكرة "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ابن قيم الجوزية عند تفسيره لسورة 'الناس' يقول: "ولما كانت الوسوسة كلاما يكرره الموسوس، ويؤكّده عند من يلقيه إليه كرروا لفظها بإزاء تكرير معناها، فقالوا: وسوس وسوسة، فراعوا تكرير اللفظ ، ليفهم منه تكرير مسماه، ونظير هذا: ما تقدم من متابعتهم حركة اللفظ

(1) http://www.awu-dam.org/trath/85/trath85-002.htm. وينظر: أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، دار مكتبة الحياة، بيروت(د.ت)،ص65،66.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ،التنوير للطباعة و النشر، بيروت(د.ت)، ص34.

(3) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبط وتصحيح: محمد أحمد جاد المولى وآخران، دار الجيل، بيروت، 1978، ط4، 47/1.

بإزاء متابعة حركة معناه كالدوران والغليان والنزوان ... فتأمله، فإنه مطابق للقاعدة العربية في الحذو بالألفاظ حذو المعاني"[1].

ويرى ابن القيم أن الحذو بالألفاظ حذو المعاني لا ينسحب على جميع ألفاظ اللغة، وأن التناسب بين الاسم ومسماه ليس تناسب بين علة ومعلول، وإنما هو ترجيح وأولوية تقتضي اختصاص الاسم بمسماه[2].

إلا أن هذه النظرة التي ربطت الصوت بالدلالة عند العرب القدامى وجدت من يتصدى لها ويعارضها، ويصر بأن لا وجود لأية علاقة بين الدال والمدلول (Signified and Signifier)، ويرى أن نظم الحروف في الألفاظ لا يعدو أن يكون تعاقبا لهذه الحروف في ترتيب معين وأن ليس هناك البتة من رابط عقلي منطقي يقتضي أن ترتب هذه الحروف وفق نظم معين دون نظم آخر لتدل على ما تدل عليه، فلو أن واضعي اللغة اتفقوا منذ البدء على استعمال "ربض" مكان "ضرب" ما كان للعقل مسوّغا لإنكار ذلك[3]، وهذا الرأي لعبد القاهر الجرجاني ومن ذهب مذهبه يسقط كل ما قيل عن دلالة الصوت على اليبس والنعومة والتكرر... إلخ.

---

[1] ابن قيم الجوزية، التفسير القيم، تحقيق: محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، بيروت 1978، ص 600،601

[2] ينظر: ابن قيم الجوزية، مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية أهل العلم والإرادة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2003، ص764.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مراجعة: علي أبو زقيه، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية،الجزائر،1991، ص65

II- القيمة التعبيرية للصوت عند المحدثين:

مثلما تناول السابقون العرب دلالة الأصوات ما بين مؤيد ومنكر، كـذلك كـان الشأن مع المحدثين الذين تفرق أمرهم بينهم شيعا، منهم من أيد دلالة الصوت المفـرد، ومنهم من أيد العلاقة بين الدال والمدلول في الأصوات اللغوية المحاكيـة للأصـوات الطبيعية فقط.

1- القيمة التعبيرية للصوت المفرد:

فمن الفريق الأول- مثلا- نجد علي عبد الواحد وافي في كتابه 'فقه اللغة' يقول: "وقد لوحظ أن المعنى العام في كثير من هذه الأفعال، وما إليها يتوقف علـى صـوتين فقط من أصوات الفعل الثلاثة، وأن الصوت الثالث تقتصر وظيفته على تحديـد هـذا المعنى العام، وتوجيهه وجهات خاصة"[1]. أي: أنها "الأصوات المفردة التي تدل بذاتها على إيحاء دلالة ما تزيد على الدلالة المعجمية، أو يفرق صوت في بداية الكلمة أو في آخرها مثلا بين ظلال دلالة معجمية في مجال دلالي واحد مثل الفرق بين دلالة القـاف والخاء في الكلمتين " قضم/ خضم" فكلتاهما تدل على القضم بالأسنان: قضم تدلّ علـى قضم المواد الصلبة، وخضم تدل على قضم الأشياء اللينة الرخوة مثل الخيار"[2].

وجملة هذه الآراء لم تخرج عما تحدث عنه ابن جني-كما ذكرت آنفا-.

ويزداد الشطط في هذه القضية عند العلماء المحدثين حتى يسندوا للصوت قيمـة دلالية مطلقة في الكلمات التي يرد فيها، مثل أحمد فارس الشدياق، يقول مـراد عبـد الرحمن مبروك: " فقد أشار الشدياق (ت1888) إلى العلاقة بين الصوت والمعنى على أساس أن كثيرا من أصوات الإنسان تحاكي أصوات الطبيعة، وتكلم عن الحرف ومـا يرمز إليه من معنى، يقول: " فمن خصائص حرف الحاء السـعة والانبسـاط نحـو: البراح، والأبطح... ومن خصائص حرف الدال اللين والنعومة والفضاضة نحو الفرهد

---

[1] علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط6، 1968، ص169.
[2] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص25.

والأملود، والميم للقطع والاستئصال والكسر نحو: أزم وحسم، وحلقم، وخذم، وحـــزم، وخضم"[1].

وعلى نهج الشدياق سار (حسن عباس) في دراسته " خصائص الحروف العربية ومعانيها" التي أنجزها عام 1982، ويشير فيها إلى عمليات نفسية معقدة من الاستبطان والاستيحاء للأصوات، وموجودات الطبيعة أسفرت بعد زمن طويل عـــن ربـــط هـــذه الأصوات المتذوقة نفسيا بالموجودات المتذوقة نفسيا كذلك عن طريق التقمص. فبعد أن اهتدى العربي إلى أصوات حروفه ومعانيها بقي على نظرته البدوية يتقمص الأشـــياء والأحداث لاستشفاف خصائصها الذاتية. وهكذا أخذ ينتقـــي الحـــروف التـــي تـــتلاءم إيحاءاتها الصوتية مع تلك الخصائص، ولكن وفق ترتيب معين يمثل تراكيب الأشـــياء كما في كلمات: (باب، بير، طبل)، أو يماثل حركات الأشياء كما في: (رفرف، زلزل، لحس، بحث)، ليتحول المدرج الصوتي بذلك من أول الحلق داخلا حتى آخر الفم فـــي الشفتين خارجا، إلى حلبة رقص. وهكذا يتحول الصوت ذاته إلى راقص ينتقل برشـــيق أقدامه على مخارج الحروف إلى الأمام أو الوراء، إلى فوق أو تحت، وإلى اليمـــين أو ذات اليسار ليصور الصوت بذلك الأشياء والأحداث بحركات إيمائية تمثيلية مســـموعة غير منظورة. وهكذا تتحول اللفظة العربية إلى رقصة بارعة لا توحي بمعناها الأصيل فحسب وإنما تجسده أيضا، مما لا يقدر على ذلك راقص، ولا ممثل أو فنان[2].

ويرى حسن عباس في موضع آخر من بحثه أن اللغة إذا كانت ألفاظها لا تخرج عن كونها تعبير عن ملموسات، وذوقيات، وشميات، وبصريات، وسمعيات، ومشـــاعر إنسانية، فلابد لأصوات الحروف أن تعبر عن هذه المحسوسات والمشاعر الإنســـانية. وإذا كان الأمر على غير هذه الشاكلة، فإن صوت الحرف عندها سوف لـــن يعـــدو أن يكون رمزا كباقي الرموز المصطلح عليها لتأدية دلالة معينة، كمـــا يـــرى أصـــحاب المدرسة الاصطلاحية. أما إذا كانت أصوات الحروف العربية صالحة فعـــلا للايحـــاء

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار وفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، ط1 ، 2002، ص37.

[2] www.awu-dam.org/book/98/study98/189-h-q/ind-book98-sdoo1.htm.

بمختلف المحسوسات و المشاعر الانسانية،فإن الأصوات نفسها لا بد أن تكون صالحة أيضا للإيحاء بالأحاسيس الحسية (لمس، ذوق، شم، بصريات، سمعيات)، وبمختلف المشاعر الإنسانية، فالحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلا إلى القطاع الصوتي[1].

ولست أدري لماذا يصر بعض الدارسين، ومنهم (حسن عباس) على دراسة الحروف العربية بمعزل عن باقي الحروف غير العربية؟ وكأن الحروف العربية فقط نشأت نشأة طبيعية، وغيرها من اللغات نشأت على غيرتلك الشاكلة، وكأنهم يريدون أن يقولوا على استحياء أن الإنسان العربي كان ذا حس مرهف، ونفس صافية خولته الى التوصل لهذه المنظومة اللغوية الشاعرية. أما الإنسان الآخر فهو متبلّد الإحساس جامد الشعور، وإذا كان الأمر على غير ما ذكرت، فكيف يفسر حسن عباس اختلاف الأصوات المشكلة للدال من لغة لأخرى. ومن هنا نجد من يشكك في العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، حيث يقول فايز الداية: " ... لا علاقة طبيعية بين الصوت في كلمة، وما يدل عليه، وإنما هو عرفي"[2].؛ تواضع الناس عليه.

ويرى ستيفن أولمان S. Ullmann أنه لا يمكن أن نعطي للصوت أي قيمة دلالية، وهو منعزل مفرد. فالأصوات عنده ليست رموزا مستقلة استقلالا تاما، أي: أنها ليست ذات معنى خاص بها؛ فالأصوات المفردة، والفتحة والباء واللام مثلا لا تعني شيئا بنفسها، وإنما وظيفة هذه الأصوات أنها تكون وحدات أكبر[3]. وفي هذا الصدد يعيب مراد عبد الرحمن مبروك على العلايلي أنه يكرر ما ردده الشدياق من حيث العلاقة بين الحرف والمعنى، حينما يرى أن لكل حرف معنى. ويرى أنه بذلك يقف –أيضا– عند الصوت منعزلا عن السياق. وبالتالي تصبح الدلالة الصوتية غير ثابتة، وتميل إلى الافتعال أكثر من الموضوعية.

---

(1) الموقع السابق، ن.ص.
(2) علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1988، ص19 .
(3) دور الكلمة في اللغة، ص38.

2- القيمة التعبيرية للصوت على مستوى الكلمة:

وكما أن هناك من المحدثين من تناول العلاقة الطبيعية بين الصوت المفرد والدلالة، هناك أيضا من ربط بين الأصوات على مستوى الكلمة، وبعض الأصوات التي في الطبيعة، فيرى "ستيفن أولمان" أن توليد الألفاظ يتم بثلاث صور رئيسة يذكر منها "التوليد الصوتي: وذلك كما قي (قهقهة)، و(تمايل)، في الكلمة الأولى حدث تقليد صوت لصوت آخر، وفي الثانية ترجمت الحركة ترجمة بيانية دقيقة بوسائل صوتية. والمصطلح الذي يغلب إطلاقه في مثل هذه الكلمات المحاكية هو(ONOMOTOPOILA)، ومعناه الحرفي: (صنع الكلمات)، ويغلب استعماله الآن في معنى محاكاة الأصوات"[1].

وينقل أحمد مختار عمر عن أولمان نوعين من التأثير الصوتي: "تأثير مباشر، وذلك إذا كانت الكلمة تدل على بعض الأصوات أو الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي للاسم. ويسمى هذا النوع (primary onomatopoeia)، ويمكن التمثيل له بالكلمات العربية : صليل (السيوف)- مواء (القطط)- خرير (المياه)، والكلمات الإنجليزية: (crack) و(hiss) و(zoom). والنوع الثاني: التأثير غير المباشر، ويسمى (secondary onomotopoeia) مثل القيمة الرمزية للكسرة، ويقابلها في الإنجليزية (i) التي ترتبط في أذهان الناس بالصغر أو الأشياء الصغيرة "[2].

وإلى هذا الموضوع يذهب- أيضا -علي عبد الواحد وافي حينما يلحظ أن في اللغة العربية بعض الروابط الإيحائية بين الكثير من ألفاظ اللغة والأصوات المشكلة منها يعزوها إلى محاكاة الأصوات للأحداث المعبِّرة عنها، حيث إن الكثير من الألفاظ التي تأتي لحكاية الأصوات تضارع إلى حد بعيد أصوات الظواهر التي تدل عليها، ويضرب على ذلك العديد من الأمثلة، فمن الكلمات الدالة على أصوات الإنسان القهقهة، والتمطق (حكاية صوت التذوق إذا صوت باللسان)، والدندنة... ومن الكلمات الدالة على أصوات الحيوان رغاء الناقة والبغام، وهدير الجمل، وقرقرته، وصهيل الفرس،

---

[1] المرجع السابق، ص91.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص39.

وضبحه إذا عدا... ومن الألفاظ الدالة على أصوات الأشياء الخرير للماء، والقرقرة، والنشيش، وهزير الريح، وهزيم الرعد، وجعجعة الرحى، ومن الكلمات الدالة على أفعال الإنسان أو غيره القطع، والقطف، والقطم...[1].

وهذه الأقوال عن دلالة الأصوات المحاكية للطبيعة "ONOMOTOPEIA" تقترب كثيرا مما أورده ابن جني في خصائصه في باب (إمساس الألفاظ أشباه المعاني).

وعلى الرغم من وجود الكثير من المحدثين ممن أقر بوجود هذه الصلة بين الأصوات الطبيعية -كما أسلفنا- فإن هذه العلاقة وُجد من يتصدى لها، ويرى أنه لا يجوز بأي حال عقد هذه الصلة كـ'فرديناند دي سوسير' الذي ذهب إلى اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول[2].

ويرى محمود السعران أن قضية ارتباط المعنى باللفظ الموضوع له- عن طريق أصوات الطبيعة- قضية قديمة وحديثة أيضا، ولقد ظهرت مذاهب لغوية في هذا العصر تتجه هذا الاتجاه على أن المنهج العام للدرس اللغوي أميل إلى رفض هذا الارتباط. وقد عرض إدوارد سابير Edward Sapir لهذه القضية حين أراد أن يدفع قول القائلين أن اللغة غريزية اعتمادا على أن الكلمات مثل :(To miew, whipoorwill, to caw) ليست بأي معنى من المعاني أصواتا طبيعية قد أنشأها الإنسان بطريقة غريزية أو أوتوماتية.

إن هذه الكلمات كأي كلمات أخرى في اللغة مثل ابتكارات العقل الإنساني تماما. إن الطبيعة قد قدمت أصولها ليس غير، وإذن فإن نظرية نشأة الكلام التي تفسر الكلام كله بأنه تطور تدريجي من أصوات مقلدة للأصوات الطبيعية لا تديننا من المستوى الغريزي أكثر مما تديننا إليه اللغة كما نعرفها في أيامنا[3].

---

[1] علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص169، 170.
[2] ينظر: فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة،،ترجمة: صالح القرمادي وآخران،الدار العربية للكتاب، طرابلس،1985، ص 111، 112 .
[3] علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص32.

ويحذو "أولمان" حذو "سابير" إلا أنه يبدو أكثر تحفظا، حيث يقول : " ... فلنا أن نسأل لماذا وكيف كانت الأصوات (تفاحة) تعني هذا الشيء بالذات، ولا تعني شيئا آخر؟ أو لماذا وكيف تعني أي شيء على الإطلاق؟ من الواضح أنه ليست هناك علاقة طبيعية بين الصيغة والمعنى (في حالتنا هذه)، إذ إن المرء لا يعجز فقط عن إدراك كنه هذه العلاقة، بل إنه على فرض وجود علاقة خفية هناك لن ندري كيف يفسر تنوع الأسماء الموضوعة لهذا الشيء نفسه أو تباين هذه الأسماء في لغات مختلفة. فالتفاحة نعبر عنها بالكلمة (apple) في اللغة الإنجليزية، و(Pomme) في الفرنسية، و(Manzana) في الإسبانية، و(mar) في الرومانية، و(alma) في الهنغارية...الخ[1].

3- القيمة التعبيرية للصوت في السياق:

إن ما يلحظ في جميع ما ذكرناه هو أن هذه الأقوال لم تعْدُ منطقة واحدة لدراسة (دلالة الأصوات). هذه المنطقة هي (الكلمة)، ولم تنعتق من هذا السجن الذي وضعت فيه نفسها لتحلق في أرجاء أوسع وأرحب. ونقصد بهذه الأرجاء ما يلي الكلمة في التقسيم اللغوي (الجملة والنص)، بل وأوسع من ذلك داخل السياق العام، لذلك يعيب مراد عبد الرحمن مبروك ما ذهب إليه أحمد فارس الشدياق من تقصي الدلالة الصوتية المفردة للحرف، يقول: " وهكذا يتابع الشدياق الحروف اللغوية، ومدى ما ترمز إليه. ومن الواضح أن الشدياق عني بالدلالة الصوتية المفردة للحرف دون أن يُعنى بالدلالة الصوتية في إطار السياق الكلي للجملة أو النص"[2]. ويقول في موضع آخر: "وبرغم أن هذه الرؤية عند القدماء والمحدثين قد تسهم في تشكيل رؤيتنا لفهم النص الأدبي أحيانا، إلا أننا لا نستند إليها كل الاستناد لأنها تتقوقع حول بعض الحروف، وبعض الكلمات التي يدل صوتها على معناها... ولم تتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم آخر أعمق، وهو الدلالة الكلية للصوت، أو لنقل دلالة الصوت من خلال السياق الكلي،

---

(1) دور الكلمة في اللغة، ص31،32.
(2) من الصوت إلى النص، ص37.

وليس من خلال الحروف والكلمات المقروءة. وهنا تكمن رؤيتنا في فهم الدلالة الصوتية للنص من خلال السياق الكلي لها"[1].

ويرى محمد صالح الضالع استحالة وجود أدنى علاقة بين الأصوات والكلمات من جهة، وبين ما تدل عليه، فيقول: "ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية، فالعلاقة بين الرموز اللغوية، أصواتا كانت أم كلمات، وبين الدلالة اللغوية علاقة اعتباطية (arbitrary)"[2].

وهذا يعني أن لا يكون للصوت معنى إلا من خلال الظلال التي يلقيها عليه النص (المحتوى)، وكذلك الصوت بطبيعته النطقية والسمعية من خلال تشكيلاته المختلفة من مخارج وصفات ونوعية مقاطع ونبر وتنغيم تجعله يصبغ النص بصبغة خاصة.

وفي هذا المعنى يقول كمال بشر: "وقد تشمل العبارة أو الجملة عددا من الكلمات التي تحتوي كل واحدة منها على صوت أو أكثر يشبه أو يحاكي صوت المدلول أو الشيء الذي يتناوله الكلام"[3].

لذلك يرى الرافعي أن مناسبة الأصوات للسياق في القرآن الكريم من جملة ما يجعله معجزا، يقول: "وحسبك بهذا اعتبارا في إعجاز النظم الموسيقي في القرآن، وأنه مما لا يتعلق به أحد، ولا يتفق على ذلك الوجه الذي هو فيه إلا فيه، لترتيب حروفه باعتبارٍ من أصواتها ومخارجها، ومناسبة بعض ذلك لبعضه مناسبة طبيعية في الهمس والجهر والشدة والرخاوة، والتفخيم والترقيق، والتفشي والتكرير..."[4].

أي: إن الأصوات في القرآن الكريم جاءت موافقة لسياقاتها، فالسياق الذي يستدعي الهمس تكثر فيه الأصوات المهموسة، والذي يستدعي الجهر تكون فيه الأصوات المجهورة أكثر حضورا، وهلم جرا.

---

[1] المرجع السابق، ص34.
[2] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص30.
[3] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص36.
[4] مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2003، ص155.

فالتماثل بين الأصوات إن اختلافا أو اتفاقا في صفاتها ومخارجها يسهم في إحداث إيقاع، وهذا الإيقاع بدوره يسهم في انطباع صورة بذهن المتلقي، وذلك في ضوء السياق العام للنص[1].

وموافقة الصوت للسياق يراها الرافعي شرطا للفصاحة، فيقول: "لا جرم أن المعنى الواحد يعبر عنه بألفاظ لا يجزئ واحد منها في موضعه عن الآخر إن أريد شرط الفصاحة لأن لكل لفظ صوتا ربما أشبه موقعه من الكلام، ومن طبيعة المعنى الذي هو فيه والذي تساق له الجملة، وربما اختلف، وكان بغير ذلك أشبه"[2].

ونجد عبد القاهر الجرجاني يلمح إلى هذه القضية من طرف خفيّ حينما يقول: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها لما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب، وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويُختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية"[3].

وموافقة الأصوات للمعاني ضمن السياق في جملة ما يكسب المعنى نبلا، ويظهر فيه مزية، حيث إنه "مهما تعددت الآراء حول الدلالة الصوتية فإنه لا يمكن إنكار الأثر الدلالي الذي يحدثه الصوت في المعنى سواء من خلال الجرس الصوتي، أو من خلال الإيقاع اللغوي أو من خلا ل المؤثرات الصوتية النوعية"[4].

والمؤثرات الصوتية النوعية هي أدوات التشكيل الصوتي التي سأفرد لها جانبا خاصا لشرحها، وهذه الأدوات حين يستعملها المبدع ناثرا كان أو شاعرا إنما يستعملها

---

[1] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص32.
[2] إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص155 .
[3] دلائل الإعجاز، ص57.
[4] مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص36.

في إطار تجربة يعيشها، وحالة نفسية تتلبسه، لذلك تأتي كومضات متلاحقة ترسخ تلك التجربة في ذهن المتلقي، وتجعله يعالج مخاضها.

يقول حسني عبد الجليل يوسف: "إن الحديث عن التمثيل الصوتي يتطلب حديثا عن التجربة والرؤية، والموقف الذي يتضمنه النص، والنفاذ إلى ما وراء السطح للتعرف على تلك العلاقة الخفية بين التشكيل الصوتي، والمحتوى الشعري"[1]. وفي واقع الحال، إن هذه العلاقة ليست متوقفة على النص الشعري فحسب، بل هي لصيقة بالنفس الإنسانية، وما تبدعه من فنون القول في كل مكان، وعلى الرغم من أن الأمثلة التي سأسوقها أغلبها إن لم أقل كلها من الشعر، و هذا يرجع إلى أن معظم الدراسات في هذا المضمار كانت حكرا على ميدان الشعر، وهذا سبب من الأسباب التي دفعتني إلى محاولة التملص إلى الجانب النثري.

يقول الضالع: "وفي هذه الحالة يكسر الشاعر مبدأ الاعتباطية في اللغة، وتلغي الشعرية اعتباطية الوحدة اللغوية، وهذا ما يدل على العلاقة المتداخلة بين الشكل والمضمون وانصهار اللفظ والمعنى معا، واتحادهما داخل النص الشعري"[2].

ولتوضيح ذلك أسوق بعض النماذج:

يقول رابح بوحوش في كتابه: "البنية اللغوية لبردة البوصيري": ففي شطر البيت الأول:

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة *** ....

صورت المقاطع الطويلة المفتوحة "ري، ما، كا" صوت الريح، وما ساعدها على إبراز ذلك وجود الصوامت: 'الهمزة' و'الميم' و'الهاء' و'الباء' و'الراء المشددة' و'الحاء'، أما في عجزه:

.... *** **أو أومض البرق في الظلماء من إضم**

فاضطراب الصوائت القصيرة، وانتقالها من الفتحة إلى الكسرة ثم الفتحة (ـَ، ـِ، ـَ)، ووجود المقاطع الطويلة المغلقة "أو، ضل، بر، قط، من"، كل هذا قد صور تصويرا حسيا وميض البرق، واضطراب الحركة. وفي البيت الثاني:

---

[1] التمثيل الصوتي للمعاني: دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

[2] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص27.

مثل الغمامة أنّى سار سائرة * تقيه حرّا وطينا للهجير حمِي**

فقد ارتبطت المقاطع الطويلة المفتوحة "ما، نى، سا، قي، طي، جـــي، مـــي" بالمســـافة البعيدة، وطول السير والعناء، فانسجمت مع الدلالة، وتحققت الصلة الطبيعية بين المـــد الصوتي، وطول المسافة والسير[1].

فالمرسل –الشاعر هنا– يستخدم الأصوات التي تتلاءم بصورة مـــا مـــع الجـــو النفسي والشعوري للقصيدة، كما يستعمل هذه الأصوات، ليعبر من خلالها عـــن فكـــرة أو معنى. وبهذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنـــى أو التمثيـــل الصوتي للمعنى سواء أكان ذلك عن قصد، أم عن غير قصد[2].

ويدرك "أولمان" أهمية هذه المؤثرات الصوتية في الإيحـــاء بالدلالـــة، فيقـــول: "فالملاحظ أن المعنى دائما يعظم شأنه ويرقى إذا مـــا صـــاحبته المـــؤثرات الصـــوتية التوقيعية الخالصة، فشطر أمرىء القيس:

مكرٍّ مفرٍّ مقبل مدبرٍ معا * ....**

بما ينتظم من كلمات قصار ذات مقاطع وحركات قصيرة، وأصوات الـــراء المشـــددة المكررة. هذا الشطر بهذه الخصائص الصوتية جدير أن يخلق جوا موســـيقيا خاصـــا، وصورة معينة قادرة على الإيحاء، تلك الصورة التي تخيلها الشاعر، وعبر عنها وهي وصف الحصان بسرعة الجري والركض، ففي كلا الصورتين نشاط، وحركـــة وكـــر وفر"[3]، أي: أن الأصوات داخل النص لديها مقدرة فائقة على محاكاة ما تعبر عنه في الواقع. ويتابع قوله: "وفي أماكن أخرى كثيرة قد تستغل الأصوات الموحيـــة بمعانيهـــا أو المحاكية للأحداث المعبر عنها استغلالا يقصد به إلى إحداث التأثير الدرامي، كمـــا في البيت التالي من رواية أندروماك (Andromaque) لراسين (Racine) حين يسمع أورست (Orestes) فحيح الأفاعي في الهواء، وقد أصابته لوثة من الجنون فيصيح:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes

---

(1) البنية اللغوية لبردة البوصيري، رسالة ماجيستير، جامعة عنابة، 1986، ص 28.

(2) ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 60.

(3) دور الكلمة في اللغة، ص95.

(لأجل من هذه الأفاعي التي تفحّ فوق رؤوسكم)

وقد اشتمل البيت -كما ترى- على مجموعة من أصوات الـــ"s" التـــي تشـــبه صفير الأفاعي وهذا الاستعمال للتشكيل الصوتي في النصوص هو من بين ما يجعـــل تأثيرها في نفوس السامعين متفاوتا، وربما لا يُدْرى السبب في ذلك عند المســـتمع، أي: أنه يقع في دائرة التأثير دون أن يستطيع تفسير ذلك[1]. يقول الجرجـــاني: "لا يغرّنّـــك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه، فإنـــه تســـامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الـــذي يكـــون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حالهمـــا فـــي نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين، ففي غاية الإحالة"[2].

فكلمات رواية (أندروماك) بتشكيلها الصوتي الموحي بصـــوت الأفعـــى حينمـــا ترجمها كمال بشر إلى اللغة العربية فقدت إيحاءها على الرغم من أن الترجمة كانـــت أمينة مؤدية للمعنى في النص الأصلي، وهذا ما يمكن أن نؤول عليه قول الجرجـــاني، فمهما كان المرء أمينا في ترجمته، ومهما تكبّد من مشـــقة كـــي يجعـــل الخصـــائص الصوتية مشابهة إلى حد كبير للأصل، فإنه لا يمكن أبدا أن يبلغ تلك المرحلـــة التـــي تكون ترجمته نظيرا مطابقا بشكل تام للأصل، لأن أصوات اللغة المترجم إليها العمـــل تحمل معها صياغات صوتية أخرى مختلفة عن الأصل، ولأن الصـــياغات الصـــوتية تسهم في تأسيس انسجام الكيفيات الجمالية للعمل من خلال كيفياتها الجماليـــة الخاصـــة بها"[3].

ومن أمثلة القيمة التعبيرية للتشكيل الصوتي ما أورده الدكتور حســـن الغرفـــي معلقا على قصيدة 'العراق' لبدر شاكر السياب: "إن تكرار كلمة العراق... [يكاد يشـــبه] بالضبط ذلك الصوت الذي نطلقه في حالة الألم (آه). فالموقف الذي كان يعـــاني منـــه الشاعر، وهو الغربة عن الوطن والحنين إليه، يفصح عن نفسه أكثـــر، إذ نجـــد اســـما

---

(1) المرجع السابق، ن.ص.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص248،249.

(3) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص414.

صوتيا مساعدا يسهل التعبير عن هذه الغربة، بل يكاد يجسدها تجسيدا، من هنا نتبين أن الأصوات ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعرية التي تغتني في ظل سياق (شعري) دال"[1].

ومن الشواهد القرآنية على القيمة التعبيرية للمقاطع الصوتية الحضور المكثف للمقاطع الطويلة في الآية: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا﴾[2].

"...ولعل في تكثيف المقاطع الطويلة ما يشير إلى هذا الامتداد، والاتساع في العزة والملكوت ... وأكبر الظن أن في تتابع وتوالي هذه المقاطع الطويلة، ما يجسد مقام الرفعة والتعالي في ذاته وصفاته"[3] عز وجلّ.

III- المعيارية والقيمة التعبيرية للصوت:

بعد سرد هذه الأمثلة التي تدل دلالة قاطعة على أثر التشكيل الصوتي في تصوير المعنى والمشاعر والانفعالات، فهل هذا التواشج بين الصوت والدلالة يحمل صبغة المعيارية؟ أي أن الجهر يعبر دوما عن كذا، والهمس يعبر عن كذا، والمقطع القصير يعبر عن معنى معين،والطويل أيضا، وهكذا.

يورد حسني عبد الجليل يوسف قول حازم القرطاجني: " ... ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس ..."[4].

ويرى أنه لا يمكن أن تسند لإيقاع البحر قيمة إلا في إطار القصيدة بعد تشكلها، وليس قبل ذلك، لأن البحر الذي ينظم فيه المعنى الرصين قد يصلح هو نفسه للمعنى الهزلي[5]. ويقول: "والذي نريد أن ننبه إليه أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولا عن رمز مطلق للصوت بدلالته، ولا نتحدث عن علاقة مطلقة

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، 2001، ص 37،36.
[2] الفرقان:1.
[3] عزيز عدمان، سورة الفرقان، دراسة أسلوبية، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 1994-1995.
[4] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ،1986، ص 266.
[5] ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص44،45.

للبحر أو القافية بالمحتوى الشعري، فقد ثبت تهافت هذه الآراء وبطلانها"[1]، حيث "إن الأصوات تتسع للتعبير عن تجارب متباينة، وكذلك البحر والقافية، وأنماط الجناس الصوتي"[2]. فيمكن -مثلا- أن نستعمل حروف المدّ في أكثر من تجربة، وقد تكون هذه التجارب متناقضة كتجربة الفرح والحزن أو السجن والحرية، أو في موضوعين مختلفين. ونستنبط بعد ذلك ما نراه من علاقات بين هذه الحروف والتجارب التي تعبّر عنها، فلا نقول: إن موضوعا ما يتّسم بتكثيف حروف المدّ، وإنما نقول: إن حروف المدّ في هذا النصّ قد كشفت عن كذا، وأن هذا يتّصل بتجربة المبدع[3].

وينكر عز الدين إسماعيل أن تكون للبحور الخليلية المعروفة أية خصائص خارج السياق العام للقصيدة، فيقول: "...وأستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعا، وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصة واحدة، هي أنها ليست لها خصائص، ولا تتحد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وهذه الخصائص ليست ثابتة، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها"[4].

ثم يعقب على الخليل بن أحمد الفراهيدي أنْ جعل علاقة بين الأوزان والحالة النفسية، حيث الوزن الطويل يعبر عن الحزن، والقصير يعبر عن السرور والبهجة، بقوله: "ومع أننا قد نطمئن للوهلة الأولى إلى أن مثل هذا الوزن الطويل قد يناسب الحزن والأسى إلا أن حالة الحزن فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة؛ فهناك حزن هادئ وحزن ثائر، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة، ويدلل على هذا بقصيدة ترثي فيها السُلَكة ابنها السُليك على وزن:

فاعلاتن فاعلن * فاعلاتن فاعلن**

ورغم أن هذه القصيدة مفعمة بالحزن إلا أنها جاءت على وزن قصير[5].

---

[1] المرجع السابق، ص5.
[2] المرجع نفسه، ص7.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص61.
[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص78.
[5] المرجع السابق، ص80،81.

ويقرر الضالع هذه الحقيقة على صعيد الأصوات اللغوية، قائلا: "...ولكن كثيرا ما يختلف الأمر، فقد يستخدم صوت النون في التعبير عن الترنم والغناء، وليس الحزن، فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر، وموهبته"[1]. إذ "أثبتت الدراسات الإحصائية أنه لا يوجد ارتباط بين نوع البحر، ومن ثم نوع التفعيلة، ومعان معينة أو أفكار بذاتها، فقد نظم الشعراء قصائد الحزن والفرح والرثاء والفخر والغزل في بحر بعينه أو بحور متكررة"[2].

فالأصوات مادة طيعة بين يدي المبدع يشكل منها، أو بالأحرى من إيحاءاتها ما يعبر به عن التجربة التي يعيشها سواء أكانت فرحا أم حزنا، غضبا أم رضى، خوفا أم اطمئنانا، وهذا التشكيل الصوتي الموقع قد يأتي من صنعة أو ينساب عفو الخاطر، كأنما تنطقه النفس قبل أن يتحرك به اللسان. لذلك وجب على الدارس أن ينظر أولا في السياق، ثم بعد ذلك في الشحنة الإيحائية التي تضمنها التشكيل الصوتي، ولا ينبغي أن تكون لديه نظرة مسبقة، أو جدول يضع فيه الأصوات وما يقابلها من إيحاءات، لأنه قد يقع بعد التنظير في تناقض مع التطبيق.

---

(1) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص49.

المبحث الثاني: التشكيل الصوتي وأدواته.

I- مفهوم التشكيل الصوتي:

يعد مصطلح "التشكيل الصوتي" من المصطلحات الدارجة على صعيد الدراسات اللغوية والأسلوبية الحديثة. فقد اتخذه تمام حسان المقابلَ العربي لمصطلح الفونولوجيا[1]. وهذا ما نلمسه كذلك لدى محمد صالح الضالع المتخصص في علوم الصوتيات واللسانيات، حينما يتحدث عن الأسلوبية الفونولوجية، يقول: "...وهو القسم الذي يدرس بطبيعة الحال نظم الأصوات عرضا تشكيلا مع ربطها بالنواحي التعبيرية والإيحائية والتأثيرية المرتبطة باللغة"[2]، فالفونولوجيا علم لساني يختص بالكشف عن العلاقات التي تربط الأصوات ببعضها البعض داخل النظام اللغوي،و بتحديد منزلتها من هذا النظام، والوظيفة الني تؤديهاعند التبليغ[3]

أما مجال الدرس (الأسلوبي الصوتي)، فيعتبر (الأسلوبية الصوتية) علما قائما بذاته، يدرس في جملة ما يدرس التشكيل الصوتي اللغوي والصوتي البلاغي في النصوص بعامة، مع إضافة التشكيل الصوتي العروضي المتعلق بالشعر خاصة من وجهة نظر لسانية تعبيرية[4].

ويقسم تروبتسكوي Troubetzkoy علم الجمال الصوتي إلى قسمين، أسلوبية علم الصوتيات، وأسلوبية الفونولوجيا، ويدرس الأخير نظم الأصوات عرضا وتشكيلا مع ربطها بالنواحي التعبيرية والإيحائية والتأثيرية المرتبطة باللغة[5].

وقد أدرج حسني عبد الجليل يوسف مصطلح "التشكيل الصوتي" في عدة مواضع من كتابه الموسوم بـ"التمثيل الصوتي للمعاني"، وإن كان يتناول فيه الشعر بالخصوص، حيث يقول في مقدمته: "البحث في التمثيل الصوتي للمعاني –كما نتصوره

---

(1) مناهج البحث في اللغة، ص139.
(2) الأسلوبية الصوتية، ص15.
(3) ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000، ص72. وأحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص95.
(4) ينظر: محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص15.
(5) المرجع نفسه، ص17.

ونقدمه– بحث جديد يهدف إلى الكشف عن علاقة التشكيل الصوتي للشعر –خاصة– بالمعنى أو بالمحتوى"[1].

من خلال ما سبق يتضح أن دراسة التشكيل الصوتي لنص ما تتم عبر مستويين اثنين؛ يمثل المستوى الأول الدراسة الإحصائية المحضة للأصوات، أما المستوى الثاني فهو الذي يحاول أن يؤسس لنظرة أشمل وأعمق للتشكيل الصوتي، وذلك بربطه بقيم تعبيرية وإيحائية يؤديها ضمن الإطار العام للنص، وعن هذين المستويين يتحدث محمد مفتاح، قائلا: "قد يرى بعض القراء أن التشاكل والتباين الصوتيين هما من البداهة، بحيث لا يستحقان العناء الذي ينفق في دراستهما؛ إذ يدركان بحاستي السمع والبصر، وإن الأمر لكذلك إذا ما اقتصرت الدراسات على إحصاء الأصوات بعملية يدوية ميكانيكية ساذجة، ولم تتجاوزه إلى تلمس "معانيها" وإيحاءاتها، وإسهامها في المعنى العام الذي هو أحد مكوناته الأساسية"[2].

ومن خلال هذا النص نستطيع أن نستشعر أهمية الجانب الصوتي في النسق النصي، حيث لا تقتصر الدراسة على محاولة إحصائية محضة للأصوات، وإنما يجب على الدارس أن يعمل فكره في مغامرة تؤسس لنظرة إيحائية تكسب هذه الأصوات قيمة تعبيرية ضمن السياق العام للنص المشكلة له.

ويرى مفتاح –كذلك– أن القيمة التعبيرية للأصوات "أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية)، والأكوستيكية (السمعية)، ومن التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء، كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية (ب، م) لصوت الريح...

وعلى الرغم مما أثير من جدل حول "الرمزية الصوتية"، فإن الباحثين لم يضعوا شروطا، ومعايير تضبطها، وربما يرجع هذا في نظر مفتاح إلى المنطلقات التذوقية التي تكتنفها، وهذا لا ينفي وجود بعض المعايير التي تُعتمد في التأويل وهي:

- التراكم الصوتي.
- مؤشرات مواكبة (صرفية ومعنوية وتداولية).

---

(1) التمثيل الصوتي للمعاني، ص5.

(2) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، التنوير للطباعة والنشر، بيروت،(د.ت)، ص31.

- سياق ملائم خاص وعام[1].

فالتراكم الصوتي يولد إيقاعا في النص. وهذا التراكم هو نتاج التماثل بين صفتين صوتيتين متضادتين. وهذا ما يتحدث عنه جمال عبد الملك، قائلا: "أما الوعي بالمضمون فينشأ من تصوير التباين والمفارقة بإبراز عنصر رئيسي، وتأكيد خيط مشترك في مختلف المواقف، وتلخيص المسار العام للحركة الداخلية، وتبادل المواقع بين الجوهر والخلفية، ومن تقابل الفعل ورد الفعل، ومن توازن الحركة الصاعدة والحركة الناكصة ، ومن تفاعلهما يتولد الإيقاع .. ويبرز مغزى..." [2].

وتبرز أهمية الإيقاع في بناء الصورة المبدعة في ذهن المتلقي، سواء أكان هذا الإيقاع، بصريا أو سمعيا (حواسيا)، أو فكريا. وما يهمنا في هذا المقام هو الإيقاع الصوتي ضمن النص الذي ينشأ عن امتزاج أو تزاوج على صعيد ثنائي (همس/جهر)، (شدة/رخاوة)، (تفخيم/ رقيق)، (مقطع طويل/مقطع قصير)، (مقطع مغلق/مقطع مفتوح)...

من خلال الإيقاع بين هذه الثنائيات عن طريق (الحضور والغياب)، أو (الكثافة والقلة) تتولد القيمة التعبيرية للتشكيل الصوتي، وليس يخفى -كما يقول الرافعي-: "أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه مدّا أو غنّة أو لينا أو شدّة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه، وتتابعه على مقادير تتناسب مع ما في النفس من أصولها"[3].

وفيما يلي سأعرض لبعض أدوات التشكيل الصوتي:

---

[1] المرجع نفسه، ص36.
[2] مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص94 .
[3] إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص149.

II- أدوات التشكيل الصوتي:

1- الفونيــم Phoneme:

يعد الفونيم Phoneme أساس التحليل الفونولوجي الحديث و قـد تـرجم فـي الدرس العربي الحديث إلى عدة مصطلحات منها:"وحدة صوتية"، و"لافـظ"،و"صـوت مجرد"و"صوتية"، و "صوت" ،و "صوتيم"،و"فونيم"،و"فونيمية" (1)

ويعرف اللغويون العرب المحدثون مصطلح الفونيم على أنه أصغر وحدة تتشكل منها السلسلة الكلامية(2)، والفونيم الواحد في اللغة يضم عدة أصـوات مختلفـة تبعـا للسياق الذي ترد ضمنه هذه الأصوات، فالنون على سبيل المثال في (إن شـاء) غيـر النون في (إن عاد) حيث إن النون في المثال الأول جاء بعدها حـرف مـن حـروف الإخفاء، وهو الشين، لذلك فإن مخرجها جاء مشربا بمخرج حرف الشين، بينمـا جـاء بعد النون –في المثال الثاني- حرف من حروف الإظهار ألا وهو العين، لـذلك كـان مخرجها خالصا لا يشوبه شيء من مخرج العين، فإن للنون في اللغة درجات متنوعـة حسب السياق الذي ترد فيه، غير أن هذه الدرجات أو التنوعات في صوت النون ليست بذات وظيفة لغوية، إذ لا تتغير معاني الكلمات بإحلال نون مكان الأخرى، لذلك رُئـي أن تجمع كلّ هذه التنوعات تحت مسمى واحد فقط، هو صوت النون، وهـذا المسـمى الواحد هو ما اصطلح على تسميته بـ"الفونيم"(3)، فاصل هذا كله النون التـي تخـرج لثوية، أنفية، مجهورة، مرققة، لكن مقتضى المجاورة في السياق بين الأصوات لا يحقق إلا صورة فرعية من صور النون المتعددة(4).

وتتألف اللغة العربية من أربعة وثلاثين (34) فونيما، يمكن رصفها فـي أربـع مجموعات:

---

(1) ينظر:عبد الصبور شاهين، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4 ،1984، ص115، 116. وأحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي،عالم الكتب،القاهرة،1990، ص139-142.

(2) ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة، ص14.

(3) ينظر: عبده الراجحي، فقه الغة، ص140،141.

(4) ينظر: تمام حسان، الأصول: دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص109،110.

❖ ثلاثة فونيمات(3) للصوائت القصيرة، أو (حركات)، وهي: الفتحة والضمة والكسرة.

❖ ثلاثة فونيمات(3) للصوائت الطويلة، أو (أصوات المدّ)، وهي: الألف والواو والياء.

❖ فونيمان(2) لأنصاف الصوائت، وهما: الواو والياء.

❖ ست وعشرون (26) فونيما للصوامت، وهي: الهمزة، الباء، التاء، الثاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدال، الذال، الراء، الزاي، السين، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، الميم، النون، الهاء.

أ-الصوائت:

يتحدث "أندري مارتيني" A.Martinet عن آلية حدوث الصوائت، فيقول: "...الصوائت هي من الصوت المردود في التجاويف المكونة للأجزاء العليا لقناة الزفير..." [(1)].

ويقسّمها إلى:

❖ صائت منغلق أمامي ومكسور [ـِ] [i].

❖ صائت منغلق خلفي ومقبب [ـُ] [u].

❖ صائت منفتح [ـَ] [a] [(2)].

ويمكن تقسيم الصوائت -عمليا- في اللغة العربية إلى ستة (06) أنواع:

❖ صائت قصير مفتوح [ـَ] [a]، يقابله صائت طويل مفتوح [ـَا] [a:].

❖ صائت قصير مضموم [ـُ] [u]، يقابله صائت طويل مضموم [ـُو] [u:].

❖ صائت قصير مكسور [ـِ] [i]، يقابله صائت طويل مكسور [ـِي] [i:].

وخلال إنتاج الصوائت يندفع الهواء خلال الحلق والفم دون أن يعترضه أي عائق[(3)].

---

(1) أندري مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زبير، دار الآفاق، الجزائر، ص42.

(2) المرجع نفسه، ن.ص.

(3) ينظر: محمد محمد داود، الصوائت والمعنى في العربية، دراسة دلالية ومعجم، دار غريب للطباعة والنشر، 2001، ص16.

ب- الصوامت:

الصوامت هي "الأصوات التي لا تسمع جيدا إلا بالاعتماد على صائت يسبقها أو يلحقها"[1]. وتختلف عن الصوائت في أن مجرى الهواء خلال تأديتها ينغلق إما بصفة تامة مثل الباء، أو بصفة جزئية مثل السين[2]. وتتصف الصوامت بصفات، منها:

- الجهر والهمس:

تباينت تعريفات الجهر والهمس عند اللغويين العرب، ويمكن حصر هذه الآراء في اتجاهين رئيسيين؛ اتجاه يعزو حدوث هاتين الصفتين إلى المخرج، واتجاه ثانٍ يُرجع السبب إلى الأوتار الصوتية، وسأذكر بعض هذه الآراء:

يقول محمد عصام مفلح القضاة: "الهمس لغة: الخفاء، واصطلاحا: جريان النفَس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج. وعدد حروفه عشرة، مجموعة في قولك (سكت فحثه شخص).

والجهر لغة: الإعلان، واصطلاحا: انحباس جري النفَس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج، وحروفه بقية الحروف سوى المهموسة، ويجمعها قولك: (عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب)، أي رجح ميزان قارئ ذي غض للبصر، واجتهاد في طلب العلم، وهاتان الصفتان [أي: الجهر والهمس] متضادتان"[3].

ويقول علي عبد الواحد وافي: ويقصد بالجهر قوة اعتماد الصوت على مكان خروجه، فيمتنع جريان النفس معه، ويقصد بالهمس ضد ذلك أي ضعف اعتماد الصوت على مكان خروجه فيجري معه النفَس، والأصوات المهموسة عشرة يجمعها قولك: 'فحثه شخص سكت'، والأصوات المجهورة ما عداها، وهي تسعة عشر صوتا"[4]. وهي: الهمزة، الألف، والباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، القاف، اللام، الميم، النون، الواو، الياء.

---

(1) ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة، ص17.
(2) أندري مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ص45.
(3) الواضح في أحكام التجويد، ص44، 45.
(4) فقه اللغة ، ص50، 51.

ويقول محمد المبارك: " إن انحباس الهواء حين حدوث الحرف قد يكون تاما، بحيث يمتنع خروجه حين الاعتماد على مخرج الحرف، ولا يكون النطق بالحرف تاما إلا بإزالة هذا الاعتماد، وترك الهواء ينطلق بعد انحباسه. وقد يكون هذا الانحباس ناقصا بحيث يخرج الهواء مع وجود الاعتماد على مخرج الحرف، ويسمع صوت الحرف مع خروج الهواء في آن واحد، والحروف التي هي من النوع الأول تسمى الحروف المجهورة، والتي هي من النوع الثاني تسمى الحروف المهموسة، وأما حروف المد فلا يكون فيها اعتماد على مخرج مطلقا" [1].

وعلى هذا الرأي، فإن حروف المد بما أنها في نظره لا تعتمد على مخرج، فإنها لا تنتمي إلى الأصوات المجهورة، ولا إلى المهموسة. وهذا القول تدحضه آراء أخرى، كالتي نقلها عبد القادر عبد الجليل عن بروسناهان Brosnahan من أن الصوائت تتميز بالنطق المفتوح يالإضافة إلى الخاصية التصويتية ، و هي: العلو والإرتفاع في درجة الصوت، وكذلك صفة الجهر المطلقة المصاحبة لها[2].

ولعدم وجود الدقة في هذه الآراء التي بقيت تعيد ما قاله القدماء، فقد ظهر اتجاه آخر يعتمد في تعريفاته على الأوتار الصوتية، وفي هذا يقول سعد عبد العزيز مصلوح: "...أما النظرية التي تجد قبولا عاما بين الدارسين... ترى أن علة حدوث الجهر هي حركة تيار الهواء الصادر من الرئتين بالإضافة إلى المرونة العضلية للوترين الصوتين، ومن ثم تسمى نظرية المرونة العضلية وديناميكية الهواء (the ory mylastic aero dynamic)، وتفسّر هذه النظرية حدوث الاهتزاز بأنه وبمجرد انطلاق دفعة من هواء الزفير خلال المجال الضيق للمزمار يرتد الوتران الصوتيان إلى وضع الإغلاق في حركة شفطية سريعة، وحينئذ يقوم ضغط الهواء

(1) فقه اللغة وخصائص العربية، ص50، 51.

(2) الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998، ص199.

بحملها على الانفصال مرّة أخرى ثم تنطلق دفعة جديدة من الهواء فيرتد الوتران إلى وضع الإغلاق، وهكذا"[1].

وممن ينحو هذا المنحى تمام حسان الذي يقول: " ... وأما بالنسبة لحدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية تصاحب نطق الصوت، أو عدم وجود هذه الذبذبة فيمكن تقسيم الأصوات إلى قسمين:

1- **المجهور:** وهو الصوت الذي تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية.

2- **المهموس:** وهو ما لا تصحب نطقه هذه الذبذبة.

فالجهر والهمس ناحيتان تختلف فيهما الأصوات، وتتقابل حتى لو اتحدت مخارجها كما في صوتي الدال والتاء، وكما في صوتي الزين والسين، فالصوت الأول من كل صوت مجهور، والثاني مهموس... والزوجان معا من الأصوات الأسنانية اللثوية"[2].

ويتابع مصطفى حركات هذه الآراء قائلا: "الأصوات المهموسة هي التي لا تنزّ عند النطق بها الأوتار الصوتية مثل السين والشين والتاء، وتقابلها غالبا الأصوات المجهورة التي تنزّ عند النطق بها الأوتار الصوتية مثل الزاي والجيم والدال... وهناك أصناف لا يصلح فيها إلا الجهر مثل الصوائت (أي الحركات)، وأنصاف الصوائت (الواو والياء)، والحروف الخيشومية (الميم والنون)، والجانبية (اللام)، وهذا ما يجعل عدد الأصوات المجهورة أكبر من المهموسة في معظم اللغات"[3].

ويؤكد ابراهيم أنيس أن الاستقراء برهن على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الربع 4/1 أو 20% على أن 5/4 الكلام تتكون من أصوات مجهورة. ويرجع عبد القادر عبد الجليل هذه النسبة المرتفعة في الأصوات

---

[1] سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص . وينظر: عبد الرحمن أيوب، الكلام: إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، ط1، 1984م، ص 110.

[2] مناهج البحث في اللغة، ص114.

[3] الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، ص46.

المجهورة لما تتسم به من نغمية[1]. وربما ترجع كذلك إلى أن نطق الأصوات المهموسة يتطلب جهدا في إخراج النفس أكثر مما يتطلب نطق الأصوات المجهورة[2]. ومن المعلوم أن الإنسان يميل إلى بذل الجهد الأدنى حتى لا يكلّف نفسه الكثير من العناء.

ولم يقف اللغويون المحدثون عند تقسيم الأصوات إلى مجهورة ومهموسة، بل وضعوا سلما وزعوا فيه الأصوات من الأعلى جهارة إلى الأدنى جهارة، وقد نقل مصلوح هذا السلم عن جولد سميث Gold Smith كالتالي[3]:

أعلى سلم الجهارة:

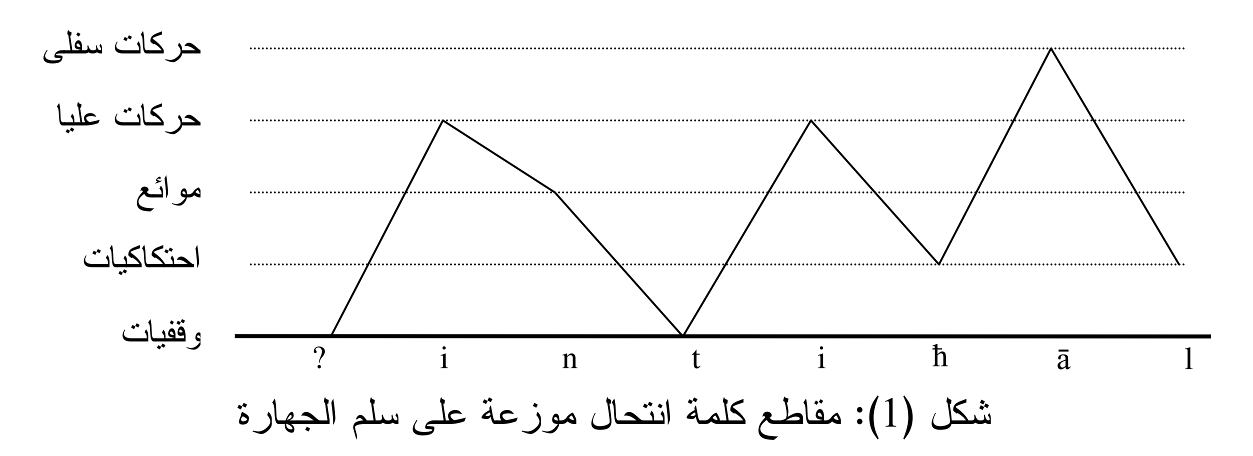
- الحركات.
  - الحركات السفلى.
  - الحركات الوسطى.
  - الحركات العليا.
- الانزلاقيات.
- الموائع.
- المحصورات.
  - الاحتكاكيات
  - الوقفيات الإحتكاكية
  - الوقفيات

أدنى سلم الجهارة

---

[1] ينظر: الأصوات اللغوية، ص42.
[2] المرجع نفسه، ص122.
[3] دراسة السمع والكلام، ص 232،233.

ووضع من خلاله هذا الرسم البياني لكلمة " انتحال":



شكل (1): مقاطع كلمة انتحال موزعة على سلم الجهارة

إن توزيع الأصوات داخل النص Texte ما بين الهمس والجهر يخلق بعدا إيقاعيا يتناسب والحالات الشعورية والتوترات النفسية، ويعبر بالتالي عنها، مع ضرورة ربط هذه الإيقاعات بالجو العام للنص الواردة فيه، كما لا ينفكّ –التماثل بين الأصوات المجهورة والمهموسة– عن إحداث بعد جمالي إيقاعي إن على صعيد الهمس فقط أو الجهر فقط أو التمازج بين الصفتين.

ويحاول مراد عبد الرحمن أن يستكنه القيمة التعبيرية لصفتي الجهر والهمس، فيقول: "... فالأصوات المهموسة في كثير من الأحيان تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الأدبي... على أن الأصوات المجهورة غالبا ما تتوافق مع ارتفاع الصوت... كما تتوافق مع النزعة الحماسية"[1]. واستعمال عبارتي (في كثير من الأحيان) و(غالبا) يتوافق مع مبدأ لا معيارية القيمة التعبيرية للتشكيل الصوتي، وتفتح مجالا ولو ضيقا للمناورة.

ويبقى من نافلة القول أن أشير إلى أن طغيان الأصوات المجهورة على المهموسة حقيقة ثابتة في اللغات، وذلك يرجع بالأساس إلى انتماء الصوائت التي تستعمل بكثرة في اللغة إلى فئة الأصوات المجهورة، وهذا ما يجعلني أركز في الدراسة قيد البحث على الصوامت، وأسلط الضوء عليها.

(1) من الصوت إلى النص، ص50.

- **الشدة و الرخاوة:**

إن مصطلحي: 'الشدة والرخاوة' مصطلحان أصيلان عند علماء اللغة العرب القدامى منذ سيبويه، غير أن صبيح التميمي في تحقيقه لرسالة (ما ذكره الكوفيون من الإدغام) للصيرافي أشار إلى أن الفراء قد أطلق مصطلحين جديدين لهاتين الصفتين هما: (الأخرس) للصوت الشديد، و(المصوّت) للصوت الرخو[1]. وعند اللغويين المحدثين تم الاصطلاح على (الصوت الانفجاري) للدلالة على الشديد، و(الصوت الاحتكاكي) للدلالة على الرخو. ويصف مصطفى حركات الآلية الفيزيولوجية لحدوث الأصوات الشديدة والرخوة، قائلا: "عند انطلاق الهواء من الرئتين فإن الحاجز الذي يلتقي به قد يكون مغلقا تماما، أو يكون مغلقا جزئيا، فإن كان مغلقا تماما، فإن الصوت يكون شديدا مثل الباء والتاء، وفي هذه الحالة عند الوقف لا يمكن تمديد الصوت، وهذا الحرف الشديد قد يكون في وضع يسمى انفجاريا (explosif) مثل الباء في (بات). ونفهم بسهولة القصد من ذلك أن الصوت ينطلق بعد فتح الشفتين كالانفجار، أما في (هب)، حيث يوقف انغلاق الشفتين عملية النطق فجأة، فإن الباء تسمى انغلاقية (implosif)، ويبقى الحرف محافظا على صفته العامة، وهي الشدة، وقد يكون الحاجز مفتوحا قليلا، فيحدث احتكاك، ويسمى الحرف احتكاكيا حسب المصطلح الحديث، ورخوا حسب المصطلح العربي القديم"[2].

ويفيض تمام حسان في شرح كيفية حدوث أصوات الشدة، أو ما يسمى الأصوات الانفجارية، فيقول:

" عندما ينسد مجرى الهواء انسدادا تاما تحتجز كمية الهواء خلف نقطة الانسداد في حالة ضغط أعلى من ضغط الهواء الخارجي حتى إذا انفك هذا الانسداد، وانفصل العضوان المتصلان لسد المجرى انفصالا مفاجئا اندفع الهواء الداخلي أو الضغط الثقيل إلى الهواء الخارجي ذي الضغط الأخف محدثا جرسا انفجاريا هو عنصر مهم من عناصر نطق الأصوات الشديدة... ويمكن بيان ذلك بالإيضاح الآتي:

---

[1] ما ذكره الكوفيون من الإدغام، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ص43.
[2] الصوتيات والفونولوجيا، ص47.

(1) اتصال عضوين لسد المجرى	(2) انحباس الهواء خلف نقطة تلاقيهما	(3) انفصال العضوين وتسريح الهواء

...وتصنيف الأصوات إلى شديدة ورخوة لا يلغي وجود وسط بينهما، وهذه الحروف البينية هي: (ل، م، ي، ر، و، ع، ن، ا) [1].

وما ذُكر من الإيقاع في صفتي الجهر والهمس يتحقق أيضا مع صفتي الشدة والرخاوة، فالتماثل بين الأصوات الشديدة أو الأصوات الرخوة يلقي بظلال تعبيرية داخل النص تساهم مع العناصر الدلالية الأخرى في رسم صورة معينة في ذهن المتلقي قد يشعر بها، ولكن يصعب عليه تفسيرها.

- الإطباق والانفتاح:

الإطباق لغة: الالتصاق، واصطلاحا التصاق جملة أو طائفة من اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف بحيث ينحصر الصوت بينهما، وحروفه: الصاد والضاد والطاء والظاء... والانفتاح لغة: الافتراق، واصطلاحا: انفراج بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالحرف فلا ينحصر الصوت بينهما، وحروفه مجموعة في قولك: " (من أخذ وجد سعة فزكا حق له شرب غيث) وهي جميع الحروف ما عدا حروف الإطباق"[2]، وينتج عن الإطباق أو التفخيم نقص في حدة الصوت، وتدعيم للأصوات المنخفضة.

وكثيرا ما تتفق الأصوات المطبقة (المفخمة) مع المعاني الشديدة الفخمة، ويرى حسن عباس أن الشدة والصلابة والفخامة مما يتوافق مع خصائص الأصوات الطبقية، وسرد أمثلة من المصادر التي تدل على ذلك[3].

---

[1] ينظر: علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص 161 . ومصطفى حركات،الصوتيات والفونولوجيا،ص46.
[2] مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوحيا، ص46.
[3] موقع: www.awu-dam.org/book/98/study98/189-h-q/ind-book98-sd001.htm

2- المقطع الصوتي:

اختلفت الآراء، وتعددت حول مفهوم المقطع، ولم ينجم هذا التعدد في الآراء إلا عن اختلاف زوايا الرؤية؛ فمنهم من ينظر إليه على أنه كميات وأشكال، وهو الاتجاه الفونيتيكي الفيزيولوجي، ومنهم من يراه خفقات صدرية أثناء الكلام، وهم الموسيقيون غالبا، وأكثر تعريفات المقطع -فونولوجيا- شيوعا وتحديدا هو الذي يرى ان المقطع "وحدة"، أو"مجموعة" تحتوي عتى صوت صائت واحد وحده، أو مع صوامت أقلها واحد يضمها نظام معين[1]. وما يهمّ في هذا المفهوم هي الرؤية التي تنسجم مع موضوع الدراسة النصية، وتوائم القيمة التعبيرية للمقطع.

ويشير مصلوح إلى العناصر التي يتألف منها المقطع الصوتي ويمثل لمقاطع البسملة[2]:

" (1) بس /bis/ = الباء + الكسرة + السين
= س ص س.

(حيث س= ساكن، وص= صائت قصير، وص‌ص= صائت طويل= حركة طويلة)

(2) مل /mil/ = ميم+ كسرة+ ل.
= س ص س.

(3)لا /laa/ = لام+ ألف مد.
= س ص ص.

(4) هر /hir/ = هاء+ كسرة + راء.
= س ص س.

(5) رح /raħ/ = راء+ فتحة+ حاء.
= س ص س.

(6) ما /maa/ = ميم+ ألف مد

---

(1) ينظر:أحمد مختارعمر، دراسة الصوت اللغوي، ص243.

(2)دراسة السمع والكلام، ص230.

= س ص ص.

(7) نر /nir/ = نون+ كسرة+ راء

= س ص س.

(8) ر /ra/ = راء+ فتحة

= س ص.

(9) حيم /ħim/ = حاء+ ياء مد+ ميم

= س ص ص س."

ثم يرى أنه من خلال نظرة متأملة يمكننا أن نتعرف على مكونات المقطع، وهي:

أ- ساكن (بالمصطلح الصوتيمي= صامت بالمصطلح الصوتي)، ويسمى دخلة المقطع (onset).

ب- صانت قصير أو طويل (بالمصطلح الصوتي = حركة)، ويسمى نواة المقطع.

ج- ساكن، ويسمى خرجة المقطع.

وقد اختلف تمام حسان مع هذا الطرح بأن جعل ما يسمى بدخلة المقطع – عند مصلوح- لها إمكانية أن تكون حركة، وبذلك يكون قد أضاف في أنواع المقاطع من حيث عدد الصوتيات التي تتألف منها، نوعا آخر على الخمسة التي تكلم عنها مصلوح، وبذلك تصبح هذه الأنواع كما يلي: (ع ص- ص ع- ص ع ص- ص ع ع ص ع ع ص- ص ع ص ص)[*]. ويضرب مثالا على المقطع (ع ص) بـ'ال' التعريف.

وربما ما يؤخذ على هذا القول أنه لا يمكننا أن ننطق بالحركة معزولة عن صوت الحرف، وإذا تأتى هذا من الناحية النظرية في الكتابة (ألف الوصل) فأعتقد أنه يستحيل من ناحية التلفظ خاصة وأن المقطع يعتمد في الأساس على النطق، وبذلك أرجح القول القائل بأن أنواع المقاطع من هذه الناحية خمسة.

---

[*] هذان الرمزان (ع، ص) استعملهما تمام حسان للدلالة على العلل والصحاح.

أما أنواع المقاطع من ناحية الشكل والكمية، فهي إما مغلقة أو مفتوحة، وقصيرة أو متوسطة أو طويلة، وبذلك تنتج لدينا خمسة أنواع ،هي:

1- المقطع القصير المفتوح: ويتشكل من ساكن وصائت قصير أي: س ص أو (cv) ومثاله (باء الجر) و (كاف التشبيه).

2- المقطع المتوسط المغلق: ويتشكل من ساكن وصائت قصير وساكن أي: س ص س أو (cvc)، ومثاله (من) و(عن).

3- المقطع المتوسط المفتوح: ويتشكل من ساكن وصائت طويل أي: س ص ص أو (cvv)، ومثاله (في) و(لي).

4- المقطع الطويل المغلق: ويتشكل من ساكن وصائت طويل وساكن، أي: س ص ص س أو (cvvc) ويجيء في حالة الوقف، ومثاله: (حَالْ) و(بَابْ).

5- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: يتشكل من ساكن وصائت، وساكنيين متواليين، أي: س ص س س، أو (cvcc)، وهو كذلك كسابقه يحصل أثناء الوقف، ومثاله: (رُشْدْ) و(عَدْلْ).

ومما تجدر الإشارة إليه أن تقسيم المقاطع في الجملة يشبه إلى حد ما التقسيم العروضي، حيث تعامل الكلمات في جملة كسلسلة متصلة، ولا تقطّع كل كلمة على حدة، فالمقطع قد يتجاوز الكلمة إلى التي تلحقها عند الوصل، ومثال ذلك: (القمر المنير)، ويكون التقطيع: أل/ ق/ م/ رل/ م/ نير، فالمقطع /رُلْ/ تشكل من وصل كلمة (القمر) بكلمة (المنير).

وتكمن أهمية المقطع في تشكيلاته المختلفة والمتشابهة التي تؤسس لإيقاع داخلي في النص، يتوافق مع الحالات الشعورية والانفعالية لدى الذات المبدعة، ويعبر عنها، أو يراعي الحالة النفسية عند المتلقي، ويحاول تصويرها، فتمتزج تلك الإيقاعات الصوتية بحالة المتلقي فيشعر حين سماعها بالأنس والطمأنينة، وكأنما هذه الأصوات تنبع من داخله، وليست تأتي من مصدر منفصل عنه، وفي أغلب الأحيان تعبر المقاطع

ذات الصوائت الطويلة عن الحالات الانفعالية الشديدة المصاحبة للقلق، والغضب، والحزن الشديد التي تستدعي إخراج النفس المكظوم داخل صدر الناثر أو الشاعر.

وفي هذا الصدد يقول مراد عبد الرحمن مبروك: "ومن ثم تتناسب هذه الإيقاعات المقطعية- لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – مع الدفقات الشعورية والنفسية، وكلما كان المقطع مغرقا في الطول كلما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى"[1]. وكما تم التعرض إليه- فيما سلف- من إنتفاء الصبغة المعيارية التعبيرية للتشكيل الصوتي، فإن المقطع كذلك تسقط عنه هذه المعيارية باعتباره جزءا من هذه المنظومة الصوتية التي تؤلف النص: "فلا دلالة ثابتة لكل مقطع لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تظافره مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق"[2]، فالسياق كفيل بتحديد الدلالة.

[1] من الصوت إلى النص، ص54.
[2] المرجع نفسه، ص56.

توطئـة:

للتشكيل الصوتي في كثير من الأحاديث النبوية الشريفة قيمة تعبيريـــة، وأثـــر إيحائي تخلّفه الإيقاعات النوعية المتماثلة التي تسري إلى أذن السامع، فترتسم انفعالات النفس النبوية، وتتجسد صور المعاني المحكية، وما ذلك إلا لأن نفسه عليـــه الصـــلاة والسلام كصفحة الماء الساكن الهادئ الذي يهتزّ بحسب درجة المثير قوةً وضعفاً. وفي هذا الشأن يقول عزّ الدين علي السيّد: "فالعلاقة كاملة بين الأصوات المعبّرة، والمعاني الثائرة في النفس، لأنها صورتها تعلو وتنصبّ، وتلين وتشتدّ، وتطول أو تقصر، وكلّما كانت الصحةُ النفسية أكملَ كان الوزنُ الصوتي أنسبَ، وليس معنى الصـــحة النفســـية الخلوّ من الهزّات الحادثة بالمثيرات، فهذا التبلّد مرضٌ لا صحةٌ، ولكن معناهـــا عـــدم مجاوزة الهزات درجة المثير على تدريج النفس... ونفوس القادة هي تلك الموازين في حياة الشعوب، والرّسل من القادة هم أرقّ وألطف ما وهبت المقادير للبشر، ولهذا فهـــم أصحّ الناس أنفساً، وأسلمهم منطقـــاً، لأن الله اصـــطفى نفوســـهم لوحيـــه، ومـــنطقهم لشرعه..." [1].

ويصف الرافعي شدة لصوق ألفاظه ʋ بنفسه كأنما هي تنتزع منهـــا انتزاعـــا، فيقول: "تحسب النفس قد اجتمعت في الجملة القصيرة، والكلمات المعدودة بكل معانيها، فلا ترى من الكلام ألفاظا، ولكن حركات نفسية في ألفاظ"[2].

إن هذا الارتباط الوثيق بين ألفاظه ε، ونفسه الشريفة، هو الذي جعل الأصوات ومخارجها، وصفاتها، وهيئة تركيبها، والمقاطع الصوتية، في كثيـــر مـــن النصـــوص النبوية تلقي بظلال إيحائية تدع المتلقي يستمع إلى الحديث أو يقرؤه، وكأنما هو يخامر وجدانه، ويمتزج بشعوره، فيوحي له بصورة مشهدٍ، أو معنًى من المعاني بما اشـــتمل عليه من تشكيل صوتي.

[1] الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، دار إقرأ، بيروت، ط2، 1986، ص294.
[2] إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص205.

وفي هذا الفصل التطبيقي أحاول أن أميط اللثام عن نماذج التشكيل الصوتي في صحيح البخاري التي توسمت فيها قيما تعبيرية. وقد تمّ تقسيم الفصل حسب أنماط التشكيل الصوتي المتوفر في المُدَوَّنة إلى أربعة مباحث كالآتي:

المبحث الأول: القيمة التعبيرية للتشكيل الفونيمي.

المبحث الثاني: القيمة التعبيرية لتشكيل المقاطع الصوتية.

المبحث الثالث: القيمة التعبيرية لتشكيل ألفاظ المحاكاة الصوتية.

المبحث الرابع: القيمة التعبيرية لتشكيل الألفاظ المتجانسة.

كما تمّ استعمال بعض الخُطاطات التوضيحية كلّما بدا لي أن ذلك ضروريا لمزيد توضيح.

و قبل الولوج الى ميدان التطبيق أرى لزاما علي أن أوضح الرموز المستعملة:

ص = C : صوت صامت.

ح = V : صوت صائت قصير.

حح = VV : صوت صائت طويل.

/.../ : مقطع صوتي.

صحص = CVC : مقطع قصير مغلق.

صححص = CVVC : مقطع طويل مغلق.

صحصص = CVCC : مقطع طويل مزدوج الإغلاق.

صح = CV : مقطع قصير مفتوح.

صحح = CVV : مقطع طويل مفتوح.

وهذا جدول يحوي الأصوات العربية وما يقابلها في رموز الأبجدية الصـــوتية العالمية (International Phonetic Alphabet)[1]:

الصّوامت					
اسم الصّوت	الرمز العربي	الرمز الدولي	اسم الصّوت	الرمز العربي	الرمز الدولي
الهمزة	ء	?	الصاد	ص	s
الباء	ب	b	الضاد	ض	d
التاء	ت	t	الطاء	ط	t
الثاء	ث	ŧ	الظاء	ظ	d̲
الجيم	ج	ž	العين	ع	؟
الحاء	ح	h	الغين	غ	g
الخاء	خ	h	الفاء	ف	f
الدال	د	d	القاف	ق	q
الذال	ذ	d̲	الكاف	ك	k
الراء	ر	r	اللام	ل	l
الزاي	ز	z	الميم	م	m
السين	س	s	النون	ن	n
الشين	ش	š	الهاء	هــ	h
الصوائت					
الواو	و	w	الياء	ي	y
صائت مكسور قصير	ـِ	i	صائت مكسور طويل	ـِي	i:
صائت مفتوح قصير	ـَ	a	صائت مفتوح طويل	ـَا	a:
صائت مضموم قصير	ـُ	u	صائت مضموم طويل	ـُو	u:

[1] ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا ، دار الآفاق، الجزائر، ص138.
وقد تم الاقتصار –في رموز الأبجدية الصوتية العالمية– على ما يتوافق وآلات الطباعة.

المبحث الأول: القيمة التعبيرية للتشكيل الفونيمي:

إن التكرار الفونيمي داخل النص النبوي إن تطابقا، أو تشابها يصبغ النص الذي يرد فيه بظلاله النابعة من خصائصه الفيزيائية (الطبيعية)، والأكوستيكسية، فيوحي للمستمع من خلال التناغم بين البنية التشكيلية الصوتية، والبنية الدلالية التي يحويها السياق بصورة المشهد الذي يتحدث عنه الرسول الكريم، وكأنه يراه رأي العين، أويسمعه بأذنيه، أو يتذوقه بلسانه. وللتمثيل لذلك أسوق بعض النماذج مقسمةً إلى قسمين: التكرار الفونيمي المتشابه، والتكرار الفونيمي المتطابق.

1-التكرار الفونيمي المتشابه:

(أ) القيمة التعبيرية لتكرار الفونيمات المفخّمة والشديدة:

النموذج الأول:

عن أنس بن مالك τ أن رسول الله ε قال: "... **وأما المنافق والكافر فيقال له ما كنت تقول في هذا الرجل، فيقول: لا أدري، كنت أقول ما يقوله الناس. فيقال: لا دريت، ولا تليت، ويضرب بمطارق من حديد ضربة، فيصيح صيحة يسمعها من يليه غيرَ الثقلين**"[1].

يتحدث عليه الصلاة والسلام في هذا الموضع عن سؤال القبر، وكيف يُعذّب المنافقُ، والكافر، ولتصوير ما يعانيانه من أهوال، جاء التشكيل الصوتي للتركيب الذي يصوّر عذابهما "...**ويُضرب بمطارق من حديدٍ ضربةً فيصيح صيحةً**..." مُشبعاً بالأصوات المفخّمة المُطبقة التي تتوافق، وهذا العذاب الغليظ، وهذه الأصوات هي:

- الضّاد: ورد مرتين، وهو صوت لثوي شديد مهموس مفخّم.
- الطّاء: ورد مرة واحدة، وهو صوت أسناني لثوي شديد مهموس مفخّم.
- الصّاد: ورد مرتين، وهو صوت أسناني لثوي رخو مهموس مفخّم.

وقد آزرت هذه الأصوات المفخمة المطبقة أصوات القلقلة (الباء، والقاف، والدال)، وهي أصوات شديدة (انفجارية). وقد وردت صفة الشدة في التركيب أكثر من

---

[1] صحيح البخاري، طبعة مقابلة على النسخة السلطانية عن اليونينية، تحقيق الناشر، بيت الأفكار الدولية، الرياض، 1998، ص267.

صفة الرخاوة، على الرغم من أن الأصوات الرخوة في اللغة العربيــة تغلــب علــى أصوات الشدة (13 مقابل 8) [1]. فقد وردت صفة الشدة في الأصوات التالية:

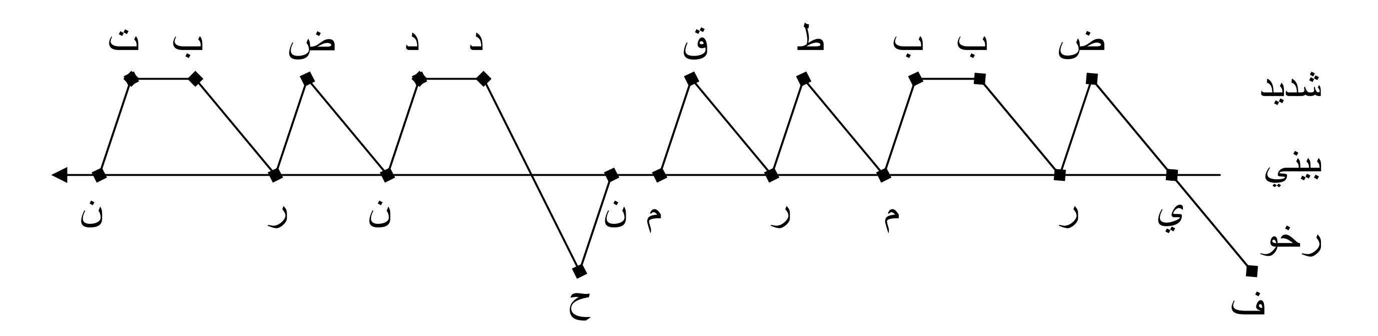
الصوت	مخرجه وصفته	تردّده
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخّم	مرتان (2)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	ثلاث مرات (3)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخّم	مرة واحدة (1)
القاف	لهوي شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور غير مفخم	مرتان (2)
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخم	مرتان (2)
المجموع		**11 مــرّة**

وصفة الرخاوة في الأصوات:

الصوت	مخرجه وصفته	تردّده
الحاء	حلقي رخو مهموس غير مفخم	ثلاث مرات (3)
الفاء	شفوي أسناني رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الصاد	أسناني لثوي رخو مهموس مفخم	مرتان (2)
المجموع		**6 مــرّات**

والأصوات البينية (الياء، الراء، الميم، النــون) وردت بمجمــوع 12 مــرة[2].

ويمكن تجميع هذه الصفات في خطاطة واحدة:



شكل (1)

ولا ريب أن حضور صفة الشدة والتفخيم في هذا النص النبوي قد أسهم في بثّ معاني القسوة والشدة في روع المتلقي، ورسم صورة في ذهن السامع، يشعر بها، ولكن

(1) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 156.
(2) مرجع سابق،ن. ص.

قد يصعب عليه تفسيرها. صورة تأتلف إلى حد بعيد مع مشهد العذاب الشديد، ففي حديث البراء وصف لعظم هذه المطارق، حيث إنه "لو ضُرب بها جبل لصار ترابا"، وفي حديث أسماء: "ويسلط عليه دابة في قبره معها سوط ثمرته جمرة مثل غرْب البعير، تضربه ما شاء الله، صماء لا تسمع صوته فترحمه"، وفي حديث البراء: "فينادي منادٍ من السماء: أفرشوه من النار، وألبسوه من النار، وافتحوا له بابا إلى النار، فيأتيه من حرها وسَمومها"[1].

وهنا يتفق التقابل بين صفة الصوت أو الحرف، وصفة الحدث المعبِّر عنه، فللحرف -كما يقول محمد المبارك- إيحاءً خاصاً: "فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى يدلّ دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوّاً يُهيء لقبول المعنى، ويوجّه إليه، ويوحي به"[2].

ويتحقق في النصّ قدر من التناسب بين اللفظ والمعنى، وفي هذا يقول أحمد الشايب: "يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمة لما يوصف سواء أكان منظرا رائعا يبعث الإعجاب أو معركة حامية تثير الرهبة، أو حوادث متتابعة تملك العقل، أو يأساً قاتلا أو أملاً عريضا بحيث يكون الأسلوب اللفظي حكاية الأسلوب المعنوي، ويتحقق بذلك ائتلاف اللفظ والمعنى"[3].

النموذج الثاني:

عن عائشة رضي الله عنها أن النبي ε قال: "**من ظلم قيد شبر طوقه من سبع أرضين**"[4].

في هذا الحديث يتوعد النبي ε الظالمين الذين يقتطعون لأنفسهم من أراضي غيرهم بغير حق بالعذاب الشديد يوم القيامة، حيث يكون جزاؤهم أن يطوّقوا بما

---

(1) العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، موسوعة الحديث الشريف(الإصدار الثاني2.0)،شركة البرامج الإسلامية الدولية، (1991-1997)، قرص مضغوط.
(2) محمد المبارك، فقه اللغة، وخصائص العربية، ص261.
(3) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط13، 1999، ص106.
(4) صحيح البخاري، ص614.

اقتطعوه من سبع أرضين، وللتعبير عن هذا المعنى استعمل عليه الصلاة و السلام أصواتًا مفخّمة مطبقة تساهم و لا شك في إشعار المستمع بذالك العذاب الأليم، وهذه الأصوات هي:

الظاء: وهو صوت أسناني رخو مجهور مفخّم، يتم النطق به بوضع طرف اللسان بحيث يلتصق بأطراف الثنايا العليا، مع رفع مؤخر اللسان في اتجاه الطّبق، وتقريبه من الجدار الخلفي للحلق، وسد المجرى الأنفيّ برفع الطّبق حتى يلتصق بالجدار الخلفي للحلق، وتضييق الأوتار الصوتية تضييقا يسمح بوجود ذبذبة فيها، ينتج عنها الجهر[1].

الطاء: صوت أسناني لثوي شديد مهموس مفخّم، يتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بالأسنان العليا من داخلها، ومقدم اللسان بأصول الثنايا (أي اللثة)، ويرتفع مؤخر اللسان في نفس الوقت في اتجاه الطبق[2].

الضاد: صوت أسناني لثوي شديد مجهور مفخم... يُنطق بوضع طرف اللسان بحيث يلتصق بالأسنان العليا ومقدمه بحيث يتصل بأصول الثنايا التي تُسمى اللثة، ثم إلصاق الطبق بالجدار الخلفي للحلق ليسدّ المجرى الأنفي[3].

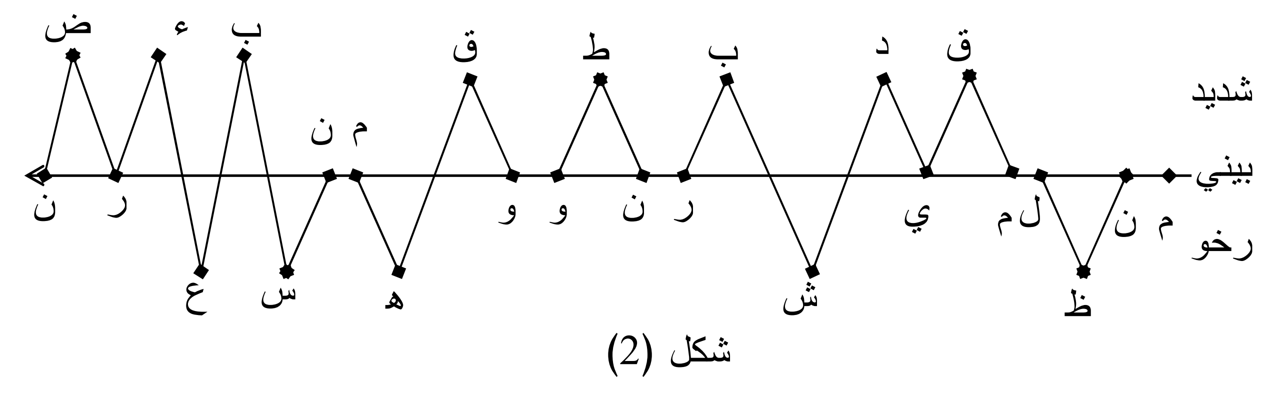
وقد وردت هذه الأصوات موزعة بانتظام على مساحة نص الحديث أي: في بدايته (من ظلم)، ووسطه (طُوقه)، ونهايته (أرضين)، فألقت بظلال صفاتها الإطباقية التفخيمية على مُجمل الحديث، ومما زاد في إضفاء شعور بالشدة والغلظة في معنى الحديث، حضور الصوامت الشّديدة أكثر من الرخوة، وهي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
القاف	طبقي شديد مهموس غير مفخم	مرتان (2)
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور غير مفحم	مرة واحدة (1)

(1) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص126.
(2) المرجع نفسه، ص122.
(3) المرجع نفسه، ص120.

الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفحم	مرة واحدة (1)
الهمزة	منجري شديد مهموس غير مفحم	مرة واحدة (1)
الضاد	اسناني لثوي شديد مجهور مفخم	مرة واحدة (1)
	المجـــمـــــوع	**8 مـــرّات**

بينما لم ترد إلا خمسة صوامت رخوة هي: الظاء، والشين، والهاء، والسين، والعـــين. جاء كل واحد منها مرة واحدة. ويمكن توضيح صفة الشدة و الرخاوة بهذه الخطاطة:



شكل (2)

ومما ساعد على محاكاة صورة الطوق صوتيا صوت الطاء المضـــمومة التـــي يتلوها صوت الواو المشدّدة والضمة –كما يقول ابن قيم الجوزية– من الواو، ومخرجها ينضمّ عند النطق بها[1]، وهي صائت خلفي منغلق مضموم[2]، أي أن شـــكل الشـــفتين يكون مستديرا حين النطق بها، وفي الضم والاستدارة محاكاة لفعل التطويق في لفظـــة 'طُوِّقَه'، فالتطويق معناه الاستدارة[3]، وهذا التشكيل الصوتي ساعد –ولا ريـــب– فـــي الإيحاء –بقدرٍ ما– بصورة هذا المشهد في ذهن السامع.

---

(1) ابن قيم الجوزية، مفتاح دار السعادة ومنشور أهل العلم والإرادة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2003، ص243.
(2) مصطفى حركات، اللسانيات العامة، ص18.
(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1997، 207/4، مادة [طوق].

النموذج الثالث:

عن أنس بن مالك أن النبي ε قال: "**لا تزال جهنم تقول هل من مزيد حتى يضع رب العزة فيها قدمه فتقول: قط قط، وعزتك، ويزوى بعضها إلى بعض**"[1].

يصوّر υ في هذا الحديث جهنم وهي تطلب المزيد وقوداً لها مصـداقا لقولـه تعالى:(يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ)[2]. حتى يضع رب العزّة فيها قدمه، ويزوى بعضها إلى بعض، أي يلتئم بعضها على بعض، وتتضايق على من فيها فلا يبقى فيها متسع لغير من فيها"[3]، ولتصوير هذه المشاهد الرهيبـة اسـتعمل عليـه الصلاة والسلام الأصوات المفخمة المطبقة وهي: الضاد التي ترددت ثـلاث مـرّات، والطاء الذي ورد في موضعين، فناسبت بصفتها الفيزيولوجية (النطقية) المطبقة مشـهد التئام وتضايق جهنّم على من فيها، ولشدة هول الموقف يومئذ تم اسـتعمال الصـوامت الشديدة كذلك لأنها الأقدر والأنسب لوصف هذه المشاهد، ففي الجملـة "...يضـع ربّ العزّة فيها قدمه..." إلى نهاية الحديث، وردت الصوامت الشديدة على الوجه الاتي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردّده
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخم	ثلاث مرات (3)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخّم	أربع مرات (4)
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخم	ثلاث مرات (3)
القاف	لهوي شديد مهموس غير مفخم	أربع مرات (4)
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخم	مرّتان (2)
الكاف	طبقي شديد مهموس غير مفخم	مرّة واحدة (1)
	المجمـوع	**18 مـرّة**

---

(1) صحيح البخاري، ص1272. يزوى: زواه: قبضه، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 217/3، مادة [زوي].

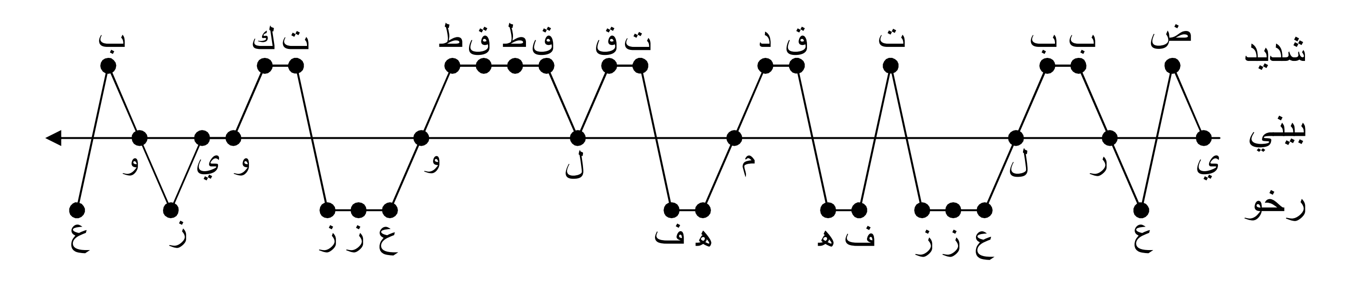
(2) ق: 30.

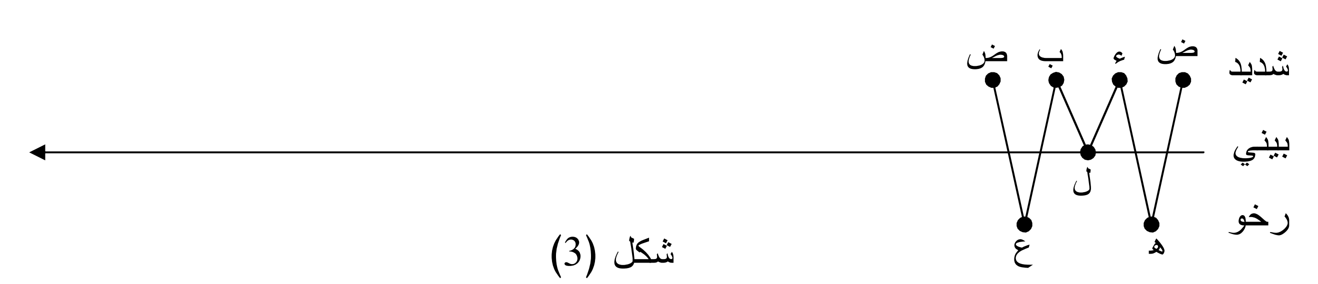
(3) عبد الله محمد الغنيمان، شرح كتاب التوحيد من صحيح البخاري، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ط1، 1405، 160/1.

والصوامت الرخوة هي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردّده
العين	حلقي رخوي مجهور غير مفخم	خمس مرّات (5)
الزاي	أسناني لثوي رخو مجهور غير مفخم	خمس مرّات (5)
الفاء	شفوي أسناني رخو مهموس غير مفخم	مرّتان (2)
الهاء	حنجري رخو مجهور غير مفخم	ثلاث مرّات (3)
المجمــوع		15 مرّة

ويمكن وضع جميع هذه الصفات كما وردت، في هذه الخطاطة:





شكل (3)

النموذج الرابع:

عن أبي هريرة τ أن النبي ρ قال: "**مثل البخيل والمتصدق مثل رجلين عليهما جبتان من حديد، قد اضطرت أيديهما إلى تراقيهما، فكلما هم المتصدق بصدقته اتسعت عليه حتى تعفي أثره، وكلما هم البخيل بالصدقة انقبضت كل حلقة إلى صاحبتها، وتقلصت عليه، وانضمت يداه إلى تراقيه...**" [(1)].

يضرب النبي –عليه الصلاة والسلام– مثلا للبخيل والمتصدق، فهما كرجلين عليهما جبتان من حديد، والجبة هي ثوب واسع الكمين، وقد اجتمعت يدي كل منهما

[(1)] صحيح البخاري، ص560. تراقيهما: الترقوتان: العظمتان المشرفتان بين ثغرة النحر والعاتق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 301/1، مادة [ترق].

إلى ترقوتيه، وقد استعمل –عليه الصلاة والسلام– أربعة أفعال لوصف حالة الجبّة؛ فعلٌ وصف به الجبة عند المتصدق، وهو 'اتّسعت'، وثلاثةُ أفعال لوصف جبة البخيل، وهي 'انقبضت' و'تقلّصت' و'انضمّت'، وقد ناسب كل فعل بتشكيله الصوتي ما يدلّ عليه، حيث تشكل الفعل 'اتسعت' من أصوات منفتحة، والانفتاح "انفراج بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالحرف، فلا ينحصر الصوت بينهما"[1]. وقد ناسبت صفة الانفتاح والانفراج الدلالة المعجمية للفعل 'اتّسعت' من حيث إن التوسيع خلاف التضييق تقول: وسّعت الشيء فاتّسع، واستوسع، أي: صار واسعا[2].

أما جبة البخيل فقد جاءت الأفعال الواصفة لها (انقبضت، تقلّصت، انضمّت) مشتركة في أن كلا منها يشتمل على صوت مطبق مفخم، حيث نجد الضاد في 'انقبضت'، و'الصاد' في 'تقلّصت'، و'الضاد' في 'انضمّت' على التوالي، فناسبت صفة الإطباق– وهو "التصاق جملة أو طائفة من اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف، بحيث ينحصر الصوت بينهما"[3]– الدلالة المعجمية للأفعال الثلاثة، فالانقباض خلاف الانبساط[4]، وقلَص وقلَّص وتقلَّص كله بمعنى انضمّ وانزوى[5]، وضممت الشيء إلى الشيء، فانضمّ إليه، وضامَّه، وتضامَّ القوم: إذا انضمَّ بعضهم إلى بعض[6].

وقد أسهمت كذلك الصوامت الشديدة الواردة في هذه الأفعال، وهي: التاء، والقاف والباء والضاد، التي ترددت تسع مرات في إضفاء ظلال من الشدة خيّمت على الألفاظ التي شكلتها.

---

(1) محمد عصام مفلح القضاة، الواضح في أحكام التجويد، ص47.
(2) الجوهري، الصحاح، 1298/3، مادة [وسع].
(3) محمد عصام مفلح القضاة، الواضح في أحكام التجويد، ص46.
(4) الجوهري، الصحاح، 1050/3، مادة [قبض].
(5) المرجع نفسه، 1053/3، مادة [قلص].
(6) المرجع نفسه، 1972/3، مادة [ضمم].

النموذج الخامس:

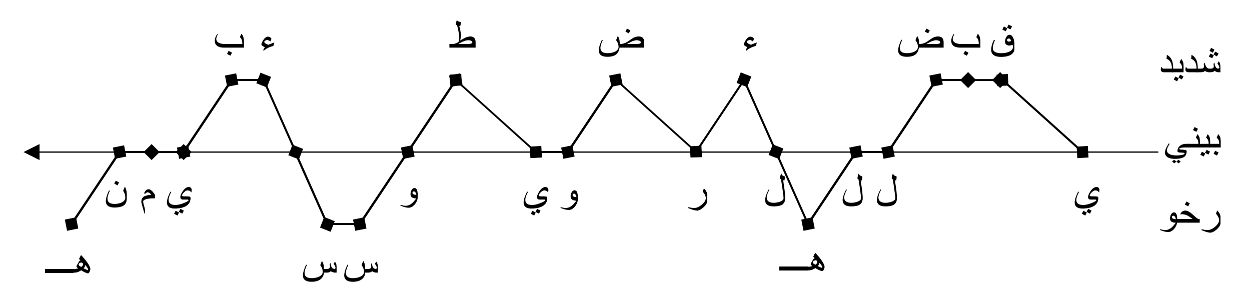
عن أبي هريرة τ عن النبي ρ قال: "**يقبض الله الأرض و يطوي السماء بيمينه، ثم يقول: أنا الملك، أين ملوك الأرض؟**" [1].

إنه مشهد يوحي بالقوة والجبروت، والعزة والقهر لله الواحد القهار، مشهد صور في القرآن الكريم بالأصوات التي صور بها في هذا الحديث، حيث يقول رب العزة: (وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ)[2]، وهي الأصوات الأنسب في هذا الحدث الجلل، لاشتمالها على صفة التفخيم في ثلاث صوامت، هي: الضاد الذي تردد مرتين و الطاء، كما نجد طغيان الصوامت الشديدة على الرخوة، حيث وردت كالآتي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردده
القاف	لهوي شديد مهموس غير مفحم	مرة واحدة (1)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخم	مرتان (2)
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخم	مرتان (2)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخم	مرة واحدة (1)
المجموع		**8 مرات**

بينما تمثلت الصوامت الرخوة في صوتين فقط تردد كل واحد منها مرتين: هما: الهاء والسين.

ويمكن إبراز ذلك في الخطاطة التالية:



شكل رقم (4)

(1) صحيح البخاري، ص1249.
(2) الزمر: 67.

ب-القيمة التعبيرية لتكرار الفونيمات المهموسة والرخوة:

النموذج الأول:

قالت عائشة -رضي الله عنها-: سألت النبي ع عن التفات الرجل في الصـــلاة، فقال: "**هو اختلاس يختلس الشيطان من صلاة أحدكم**"[1].

ورد في هذا الحديث تسعة صوامت مهموسة ترددت أربع عشرة مرة، كالتالي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردده
الخاء	طبقي رخو مهموس غير مفخّم	مرتان (2)
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخّم	ثلاث مرات (3)
السين	أسناني لثوي رخو مهموس غير مفخّم	مرتان (2)
الشين	غاري رخو مهموس غير مفخم	مرتان (2)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخّم	مرة واحدة (1)
الصاد	أسناني لثوي رخو مهموس مفخّم	مرة واحدة (1)
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخّم	مرة واحدة (1)
الحاء	حلقي رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الكاف	طبقي شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
المجـــمـــوع		**14 مـــرّة**

أما الصوامت المجهورة فقد وردت سبعة صوامت، ترددت ثلاث عشرة مـــرة، وهي كالآتي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردده
الهاء	حنجري رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الواو	شفوي نصف عِلّي مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
اللام	لثوي متوسط جانبي مجهور غير مفخم	ثلاث مرات (3)
النون	لثوي متوسط مجهور مرقق	ثلاث مرات (3)
الياء	غاري متوسط نصف عِلّي مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الميم	شفوي متوسط مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الدال	اسناني لثوي شديد مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
المجـــمـــوع		**13 مـــرّة**

[1] صحيح البخاري، ص 629.

ومعلوم أن نسبة الصوامت المجهورة في أصوات اللغة العربية تغلب على نسبة الصوامت المهموسة (15 مقابل 12) [1]. إلا أن الصوامت المهموسة في هذا الحديث الذي بين أيدينا فاقت في ترددها الصوامت المجهورة (14 مقابل 13)، وهذا الأمر توافق مع دلالة الاختلاس المعجمية، أي: السَّلِب في نُهزة ومخاتلة[2]. وكما أن الاختلاس يكون في همس وخفاء، كذلك جسّدت هذه الصوامت المهموسة هذا الاختلاس الشيطاني من صلاة الرجل دون يقظة ولا تنبّه منه، ومما عمّق الشعور بهذا المعنى أيضا استعمال أصوات السين والشين والصاد، وهي أصوات صفيرية مهموسة.

النموذج الثاني:

عن عائشة –رضي الله عنها– أن رسول الله ρ كان إذا أتى مريضاً أو أتي به إليه قال: "**أذهب الباس، رب الناس،واشف أنت الشافي لا شفاء إلا شفاؤك شفاء لا يغادر سقما**"[3].

إن المستمع لهذا الحديث بأذن مرهفة سيشعر ولا ريب بجو من الهمس والضعف والفتور. ومردّ هذا إلى التشكيل الصوتي الذي تظافرت في نسج خيوطه ثلاثة أصوات كانت الأكثر تردّدا، وهي:

– **الفاء:** وتردد خمس مرات، وهو صوت شفوي أسناني رخو مهموس مرقق، يتمّ النطق به بخلق صلة بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا، ورفع مؤخر الطبق وإلصاقه بالجدار الخلفي للحلق، وفتح الأوتار الصوتية إلى درجة لا يكون معها جهر، بل يكون معها تنفس مهموس[4].

– **الشين:** وتردد كذلك خمس مرات، وهو صوت غاريّ رخو مهموس مرقق، يتمّ النّطق به بوضع طرف اللسان ضد الأسنان السفلى، ومقدّمه ضدّ الغار، مع

---

[1] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص156.
[2] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1972، 49/1، مادة [خلس]. وينظر: ابن منظور، لسان العرب، 294/2، مادة [خلس].
[3] صحيح البخاري، ص1126.
[4] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص125.

خفض مؤخر اللسان ورفع الطبق حتى يلتصق بالجدار الخلفي للحلق، ويتمّ كلّ ذلك مع فتح الأوتار الصوتية في وضع تنفس مهموس[1].

- **السين:** وورد ثلاث مرات، وهو صوت أسناني لثوي رخو مهموس مرقق، ينطق به بوضع طرف اللسان بحيث يلتصق بالأسنان السفلى، ومقدمه بحيث يلتصق باللثة، مع رفع الطبق بحيث يلتصق بالجدار الخلفي للحلق، ليسد المجرى الأنفي في طريق الهواء الخارج من الرئتين، مع خفض مؤخر اللسان، وفتح الأوتار الصوتية في وضع التنفس المهموس[2].

وبهذا فقد جاء التشكيل الصوتي لهذا الحديث النبوي في معظمه من أصوات رخوة مهموسة مرققة تنفتح معها الأوتار الصوتية مؤدية إلى تنفس مهموس. وهذا جاء مناسبا بقوة في التعبير إيحاء عن الحالة التي يكون عليها المريض من ضعف و وهن وفتور، وكذلك في رسم صورة الداعي الضارع إلى الله المتذلل إليه في صوت هامس رخو رقيق.

النموذج الثالث:

عن أبي هريرة τ عن النبي ρ قال: "**إياكم و الظن فإن الظن أكذب الحديث، و لا تحسسوا، ولا تجسسوا، ولا تحاسدوا، ولا تدابروا، ولا تباغضوا، وكونوا عباد الله إخوانا.**" [3].

يلحظ في التشكيل الصوتي لهذا الحديث النبوي أن الرسول ρ استعمل الصوامت المهموسة بكثرة في الألفاظ (تحسّسوا، تجسّسوا، تحاسدوا)، وهي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردده
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخم	ثلاث مرات (3)
الحاء	حلقي رخو مهموس غير مفخم	مرتان (2)
السين	أسناني لثوي رخو مهموس غير مفخم	خمس مرات (5)
	المجموع	**10 مرّات**

---

(1) المرجع السابق، ص129.
(2) المرجع نفسه، ص128.
(3) صحيح البخاري، ص1172.

ولم يرد في هذه الألفاظ صامت مجهور عدا (الجيم و الدال)، وصفة الهمس تتفق والتعبير عن دلالة هذه الكلمات المعجمية:

- ح س س– (الحسّ) و(الحسيس): الصوت الخفي[1].
- (جسّ) الأخبار، و(تجسسها): تفحص عنها، ومنه(الجاسوس) [2].
- (الحسد): أن تتمنى زوال نعمة المحسود إليك[3].

وجميع هذه المعاني يكون في الخفاء.

أما في الكلمتين: (تدابروا) و(تباغضوا)، فقد غلب على تشكيلهما الصوتي الصوامت المجهورة، وهي:

الصوت	مخرجه وصفته	تردد
الدال	أسناني لثوي شديد مجهورغير مفخم	مرة واحدة (1)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الراء	لثوي متوسط مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الغين	طبقي رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخم	مرة واحدة (1)
المجـــموع		**5 مرات**

- ولم يرد في هاتين الكلمتين صامت مهموس عدا صوت التاء، وصفة الجهر تتفق والتعبير عن دلالة هاتين الكلمتين المعجمية:
- (البغض): ضدّ الحب[4].
- (تدابروا): تقاطعوا[5].
- وهذان المعنيان يكونان ظاهرين معلنين.

(1) الجوهري، الصحاح، 316/3، مادة[حسس].
(2) المرجع نفسه، 913/3، مادة [جسس].
(3) المرجع نفسه، 465/2، مادة [حسد].
(4) المرجع نفسه، 1066/3، مادة [بغض].
(5) المرجع نفسه، 655/2، مادة [دبر].

ج- القيمة التعبيرية لتكرار الفونيمات المجهورة و الشديدة:

النموذج الأول:

عن عائشة (رضي الله عنها) أن النبي ρ قال: "**إن أبغض الرجال إلى الله الألد الخصم**"[1].

في هذا الحديث النبوي يتحدث عليه الصلاة والسلام عن أبغض الرجال إلى الله، وقد جاء التشكيل الصوتي لمتنه معتمدا أكثر شيء على الصوامت المتصفة بالجهر والشدة، فقد ترددت الصوامت المجهورة تسع عشرة مرة كالآتي:

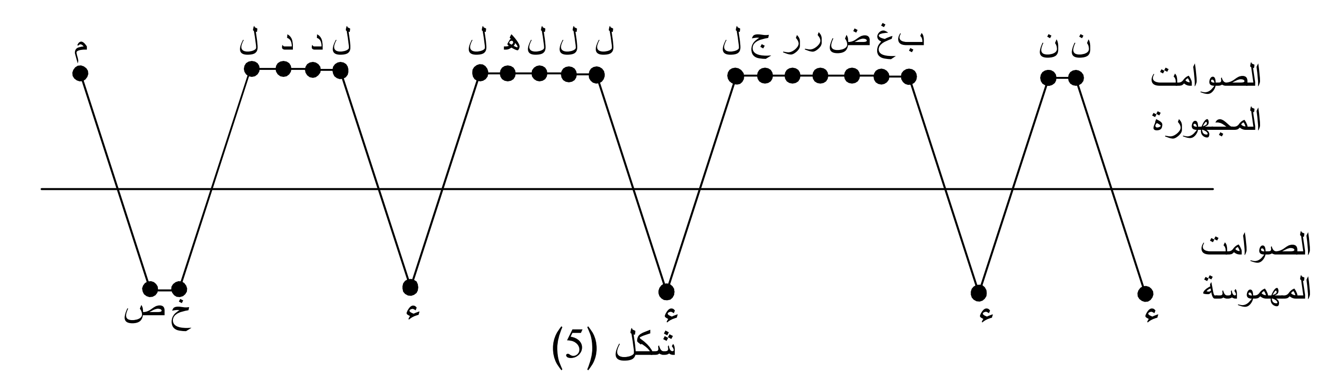
الصوت	مخرجه و صفته	تردده
النون	لثوي متوسط مجهور كلي أنفي	مرتان (2)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الغين	طبقي رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخّم	مرة واحدة (1)
الراء	لثوي متوسط مجهور كلي تكراري	مرتان (2)
الجيم	غاري مركب مجهور	مرة واحدة (1)
اللام	لثوي متوسط مجهور كلي جانبي	سبع مرات (7)
الهاء	حنجري رخو مجهور غير مفخّم	مرة واحدة (1)
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور غير مفخّم	مرتان (2)
الميم	شفوي متوسط مجهور أنفي	مرة واحدة (1)
المجموع		**19 مرّة**

في حين لم يتجاوز تردد الصوامت المهموسة الستّ، كان توزيعها كالآتي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخم	أربع مرات (4)
الخاء	طبقي رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الصاد	أسناني لثوي رخو مهموس مفخم	مرة واحدة (1)
المجموع		**6 مرّات**

[1] صحيح البخاري، ص 463. الألدّ: الخصم، الجدل، الشحيح الذي لا يزيغ إلى الحق. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 490/5، مادة [لدد].

ويمكن تجميع الصوامت المجهورة والمهموسة في خطاطة واحدة:



شكل (5)

وفيما يتعلق بصفتي الشدة والرخاوة، فقد كانت صفة الشدة هي الغالبة، حيث تشكل الحديث من تردد ثمانية صوامت شديدة، و أربعة صوامت رخوة كالآتي:

الصوامت الشديدة:

الصوت	مخرجه وصفته	تردده
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخم	أربع مرات (4)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مفخم	مرة واحدة (1)
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور غير مفخّم	مرّتان (2)
المجـمــــوع		**8 مــرات**

الصوامت الرخوة:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الغين	طبقي رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الهاء	حنجري رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الخاء	طبقي رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الصاد	أسناني لثوي رخو مهموس مفخم	مرة واحدة (1)
المجـمــــوع		**4 مــرات**

من خلال هذا السرد الإحصائي لصفات الجهر والهمس والشدة والرخاوة، يبـــدو أن تكثيف الصوامت المجهورة والشديدة كان له أثر في الإيحاء بمعاني الألفــاظ التـــي ارتكز عليها الحديث النبوي (أبغض، الألدّ، الخصم)، فأسهم في تعميق الشعور بها عند المستمع، لأن البغض والخصومة يناسبها الجهر والشدة، لا الهمس والرخاوة.

النموذج الثاني:

عن أبي هريرة τ قال: قال رسول الله ρ: "**من آتاه الله مالا فلم يـؤد زكاتـه، مثل له ماله يوم القيامة شجاعا أقرعَ له زبيبتان يطوقه يوم القيامة...**" [1].

في هذا الحديث النبوي تهديد ووعيد لمانع الزكاة، حيث يأتيه ماله الذي بخل به في الدنيا على مستحقيه في هيئة منكرة شديدة، شجاع أقرع، وهو الحيّة الذّكر الذي تمعّط شعره لكثرة سمّه، له زبيبتان، وهما الزبدتان اللتان في الشدقين، وقيل لحمتان على رأسه مثل القرنين[2]، يطوقه يوم القيامة، وينهشه بأنيابه، وقد استعمل –عليه الصلاة والسلام– في هذا الحديث ألفاظا تحاكي بأصواتها الشديدة المجهورة –الطاغية على أصوات الرخاوة والهمس– شدّة ذلك الموقف الرهيب، حتى إن المستمع ذا الحس المرهف ليشعر بهذه الفظاظة والشدّة، وإن لم يتسنّ له معرفة معاني الألفاظ: (شجاعا، أقرع، زبيبتان، يطوّقه)، وذلك يعود لطبيعة النسيج الصوتي المشكّل لهذه العبارة: **(شجاعا أقرعَ له زبيبتان يطوقه يوم القيامة)**، فقد حوت أحد عشر صامتا مجهورا بتردد عشرين مرة، كالآتي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الجيم	غاري مركب مجهور	مرة واحدة (1)
العين	حلقي رخو مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الراء	لثوي متوسط مجهور	مرة واحدة (1)
اللام	لثوي متوسط مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الهاء	حنجري رخو مجهور غير مفخم	مرتان (2)
الزاي	أسناني لثوي رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرتان (2)
النون	لثوي متوسط مجهور أنفي	مرتان (2)
الياء	غاري متوسط مجهور	مرتان (2)
الواو	شفوي متوسط مجهور	ثلاث مرات (3)
الميم	شفوي متوسط مجهور	مرتان (2)
المجموع		**20 مرّة**

[1] صحيح البخاري، ص273.
[2] عبد الملك علي الكليب، أهوال القيامة، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط6، 1986، ص50.

فيما لم يتعدّ عدد الصوامت المهموسة الخمسة ترددت سبع مرات هي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الشين	غاري رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
القاف	لهوي شديد مهموس غير مفخم	ثلاث مرات (3)
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخم	مرة واحدة (1)
	المجمـــــوع	**7 مـــرّات**

أما فيما يتعلق بصفتي الشدة والرخاوة، فقد اشتملت العبارة على خمسة صوامت شديدة، ترددت ثمان مرات، هي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الهمزة	حنجري شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
القاف	لهوي شديد مهموس غير مفخم	ثلاث مرات (3)
الباء	شفوي شديد مجهور غير مفخم	مرتـــــان (2)
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مفخم	مرة واحدة (1)
	المجمـــــوع	**8 مـــرّات**

و أربعة صوامت رخوة ترددت سبع مرات كالآتي:

الصوت	مخرجه و صفته	تردده
الشين	غاري رخو مهموس غير مفخم	مرة واحدة (1)
العين	حلقي رخو مجهور غير مفخم	مرتـــــان (2)
الهاء	حنحري رخو مجهور غير مفخم	مرتـــــان (2)
الزاي	أسناني لثوي رخو مجهور غير مفخم	مرة واحدة (1)
	المجمـــــوع	**6 مـــرّات**

02- التكرار الفونيميّ المتطابق:

(أ) القيمة التعبيرية لتكرار فونيمَي (الكاف واللام):

عن أبي هريرة τ عن النبي ρ قال: "**كل كلم يكلَمه المسلم في سبيل الله يكون يوم القيامة كهيئتها إذ طعنت تفجر دما، اللون لون الدم، والعرف عرف المسك**"[1].

في هذا الحديث النبوي يتحدث –عليه الصلاة والسلام– عن الجراح التي تصيب المسلم في سبيل الله، وكيف أنها تأتي يوم القيامة تتفجر دما كهيئتها عندما طُعنت، وقد استهلّ الحديث بثلاثة ألفاظ كرر فيها صوت الكاف و اللام على التتابع"كل كَلْمٍ يُكلَمُه"، وهذا التشكيل الصوتي يوحي للسامع بصوت دفقات الدم النازف من الجارح بغزارة، ويحاكي توقيعها وهي تسقط على الأرض، و مما ساعد على تعميق هذا الشعور توظيف المقاطع المغلقة القصيرة (كُلْ، كَلْ، يُكـ).

(ب) القيمة التعبيرية لتكرار فونيم "الفاء":

- عن أبي مسعود الأنصاري قال: قال رجلٌ: يا رسول الله لا أكاد أدرك الصلاة مما يطوّل بنا فلان، فما رأيت النبي ρ في موعظة أشدّ غضبا من يومئذ، فقال: "**أيها الناس، إنكم منفرون، فمن صلى بالناس فليخفف، فإن فيهم المريض والضعيف وذا الحاجة**"[2].

يحذّر النبي المصطفى ρ في هذا الحديث من إطالة الإمام في الصلاة، وينكر على هذا الرجل الذي كان يؤمّ الناس فيطيل بهم، ويغضب غضبا شديدا، يصفه ابن مسعود قائلا: "فما رأيت النبي ρ في موعظة أشدّ غضبا من يومئذ". وقد جاء تكرار صوت (الفاء) بصورة لافتة، حيث تردّد سبع مرات، فناسب ذلك موقف التأفف من صنيع الرجلّ.

(1) صحيح البخاري، ص68.
(2) المصدر نفسه،ص43.

- عن ابن عباس τ قال: سمعت محمّدا ρ يقول: **"من صور صورة في الـدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ"**[1].

يشير هذا الحديث النبوي إلى عقاب من صوّر صورة في الدنيا، وهـو أن يكلفـه الله تعالى أن ينفخ فيها الروح، وقد تردد صوت الفاء في هذا الحديث خمس مرات، وجـاء ذلك موافقا للتعبير عن فعل النفخ، فـ"الفاء" صوت شفوي أسناني رخو مهموس مرقق، ويصفه سعد عبد العزيز مصلوح بأنه من الانطلاقيات الاحتكاكية التي تحدث بتقـارب شديد بين العضوين الناطقين، فيضيق ممر الهواء عند نقطة المخرج، ويترتب علن ذلك حدوث حفيف أو احتكاك مسموع، وصوت الفاء مخرجه من الأسنان العليـا، وبـاطن الشفة السّفلى، وهو انطلاقي مهموس[2]. وكلّ هذه العوامل جعلت من (الفـاء) أقـرب صوت لمحاكاة فعل النفخ، ومما أسهم- أيضا- في الإيحاء بفعل النفخ استعمال الصائت المضموم الطويل في كلمتي :(صورة)و(الروح).

ج- القيمة التعبيرية لتكرار فونيم "الحاء":

-عن أنس بن مالك τ قال: قال النبي ρ: **"لا يجد أحد حلاوة الإيمان حتى يحب المرءَ لا يحبه إلا لله، وحتى أن يقذَف في النار أحب إليه من أن يرجع إلى الكفر بعـد إذ أنقذه الله، وحتى يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما"**[3].

يعدّد النبي عليه الصلاة والسلام في هذا الحديث الخصال التي تجعـل الإنسـان يشعر بحلاوة الإيمان، و"الحلاوة- هنا- هي التي يعبَّر عنها بالذوق لما يحصل به مـن لذة القلب ونعيمه وسروره، وغذائه، وهي شيء محسوس يجـده أهـل الإيمـان فـي قلوبهم"[4].

ومن خلال التشكيل الصوتي لمتن هذا الحديث يكاد المتلقي يجد هذه الحلاوة في حلقه، وذلك بتردد صوت (الحاء)، وهو صوت حلقي رخو مهمـوس مرقـق- تسـع

(1) صحيح البخاري، ص1156.
(2) دراسة السمع والكلام، ص184-185.
(3) صحيح البخاري، ص1168.
(4) عبد المحسن بن حمد العبّاد، عشرون حديثا من صحيح البخاري: دراسة أسانيدها وشرح متونها، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، مركز شؤون الدعوة، ط1، 1409هـ، ص174.

مرات، وهو صوت يقول عنه حسن عبّاس "...أما إذا لُفظَ ...كما نلفظه اليوم بحناجر حضارية رخوة مرققا مرخّما أوحى لنا بملمس حريري ناعم دافئ، وبطعم بين الحلاوة والحموضة، وبرائحة ذكية ناعمة يطوف السمع فيه على مثال ما يطوف النّظرُ في سفح معشب خضِر تتلاعب بأزاهيره نسيمات الربيع، وهو بحفيف النفس أثناء خروج صوته من أعماق الحلق يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحبّ والحنين"[1].

وهذه الدلالة لا تستند إلى القيمة الدلالية للصوت فحسب، وإنما للصفات الصوتية أيضا، من حيث الشّدة واللين، والتفخيم والترقيق.

[1] www.awu-dam.org/book/98/study98/189-h-q/ind-book98-sd001.htm

المبحث الثاني: القيمة التعبيرية لتشكيل المقاطع الصوتية.

تعدّ المقاطع الصوتية من الأنساق الصوتية المهمة في تشكيل أي نص لغـوي، وقد شكّلت في الحديث النبوي ملمحاً مميزا يساعد في أحايين كثيرة -من خلال حضور نوع مقطعي معيّن- في الإيحاء بالحالات النفسية للنبي ﷺ، وكذلك في بـثّ أحاسـيس إضافية في روْع المتلقي تنسجم مع الدلالة السياقية العامة للنص الذي تُشـكّله. وكـل مستمع ذو ذوق فنّي وحسّ روحاني مرهف بإمكانه تلمّس الدور الإيقاعي التعبيري لهذه المقاطع. وللتمثيل لهذا الدور تمّ اختيار مجموعة من النماذج مقسّـمة بحسـب القيمـة التعبيرية للمقاطع الصوتية المشكّلة لكل مثال على حدة، وليس كما تقدم بحسـب نـوع التشكيل الصوتي، وذلك لأنه قد يشتمل النص النبوي الواحد علـى مقـاطع مفتوحـة، وأخرى مغلقة -مثلا- توحي كل من المجموعتين بقيمة تعبيرية تماشـيا مـع سـياقها الواردة ضمنه، ولذلك آثرت أن يكون التقسيم وفقا للقيمة التعبيرية الإيحائية لكل تشكيل مقطعي، وقد تمت الاستعانة بالكتابة الصوتية، والخطاطات البيانية لزيادة توضيح.

1-الإيحاء بحالة الحزن وحالةالرّضى:

عن أنس بن مالك ﷺ قال: قال ﷺ:" **إن العين تدمع، والقلب يحزن، ولا نقـول إلا ما يرضى ربنا، وإنا بفراقك يا إبراهيم لمحزونون**"(1).

الكتابة الصوتية للحديث:

ء ـِن/ ن ـَل/ ع ـَي/ ن ـَ/ ت ـَد/ م ـَع/ ./ و ـَل/ ق ـَل/ ب ـَ/ ي ـَح/ ز ـَن

zan yaħ ba Qal wal · maʕ tad Na ʕay nal ʔin

صحص صحص صحص صح صحص صحص · صحص صحص صح صحص صحص

cvc cvc cv cvc cvc · Cvc cvc cv cvc cvc Cvc

و ـَ/ ل ـَا/ ن ـَ/ ق ـُو/ ل ـُ/ ء ـِل/ ل ـَا/ م ـَا/ ي ـَر/ ض ـَا/ ر ـَب/ ب ـُ/ ن ـَا/.

.na: bu rab da: yar ma: la: ʔil lu qu: na la: wa

صح صحح صح صحح صح صحص صحح صحح صحص صحح صحص صح صحح.

.cvv cv cvc Cvv cvc cvv cvv cvc cv cvv cv Cvv Cv

و ـَ/ ء ـِن/ ن ـَا/ ب ـِ/ ف ـِ/ ر ـَا/ ق ـِ/ ك ـَ/ ي ـَا/ ء ـِب/ ر ـَا/ ه ـِي/ م ـُ/

---

(1) صحيح البخاري، ص254.

mu hi: ra: ?ib ya: ka qi ra: fi bi na: ?in wa
صح صحح صحح صحص صحح صح صح صحح صح صح صحح صحص صح
cv cvv cvv cvc cvv cv cv cvv cv cv cvv cvc Cv

ل ـَ/ م ـَ ح/ ز ـُو/ ن ـُون/
nu:n zu: maħ la
صح صحص صحح صححص
cvvc cvv cvc Cv

إن المتأمل للمقاطع المغلقة المتعاقبة في مستهلّ هذا الحديث (إن، نل، عي، تـد، مع، ول، قل، يح، زن) الطاغية على المقاطع المفتوحة (9 مغلقة مقابل 2 مفتوحة) ليجدها تنمّ عن الإحساس بالضّيق والحدّة والانكسار، وتعبّر عن ذلك الحزن الذي يعتلج في صدر النبي ﷺ على فقد فلذة كبده (إبراهيم)، فالصوامت التي تمثل خرجات المقاطع والتي "لا بدّ من وجود عائق يعترض مجرى الهواء المندفع من الرئتين خلال الحلق والفم -بدرجة ما- لإنتاجها"[1]، كان لها الأثر في رسم غصص الألم التي عانى منها رسول الله ﷺ إثر هذه الفاجعة، والتشكيل الصوتي المغلق حاكى -كذلك- بإيقاعه السريع خفقات قلب مكلوم تتعاقب متسارعة في إيقاع قوي [شكل (6)- القسم الأول].

إنها نفس الرسول الإنسان التي تأسى لفراق الأحباب كما تبتهج بلقياهم. وفي هذا المقام يقول عباس محمود العقاد: "ما تخيّلتُ محمّداً في موقف أدنى إلى القلوب الإنسانية من موقفه على قبر الوليد الصغير ذارف العينين مكظوم الوجد ضارعا إلى الله"[2].

ثم ما تلبث هذه المقاطع القصيرة المغلقة أن تتراجع في القسم الثاني من الحديث (7 مغلقة مقابل 23 مفتوحة)، وكثرة المقاطع المفتوحة بنوعيها القصيرة والطويلة في هذا القسم (و، لا، ن، قو، ل، لا، ما، ضى، ب، نا، ب، ف، را، ق، ل، يا، را، هي، م، ل، زو) يتوافق مع إخراج الزفرات و الآهات المكبوتة لا لشيء إلا لأن الأصوات الصائتة مأهولة بالانفتاح الكامل لمجرى الهواء منبسطة مسترسلة دون تضيّق في

(1) محمد محمد داود، الصوائت والمعنى في العربية، ص16.
(2) العقاد، عبقرية محمد، مكتبة رحاب، الجزائر، ص132.

المخارج[1]، كما أن هذه المقاطع جاءت بطيئة هادئة ممتدّة غير مُقتضبَة، فوافقت حالة الرضا بقدر الله، والاطمئنان لقضائه، والتسليم لمشيئته [شكل (6)–القسم الثاني].

ويعلّق ابن قيم الجوزية على اجتماع صفتي حزن الرحمة، ورضى التسليم لقضاء الله في موقف النبي ﷺ هذا من موت ابنه إبراهيم، فيقول: "وسنّ لأمته الحمد والاسترجاع والرضا عن الله، ولم يكن ذلك منافيا لدمع العين وحزن القلب، ولذلك كان أرضى الخلق عن الله في قضائه، وأعظمهم له حمدا، وبكى مع ذلك يوم مات إبراهيم رأفة منه ورحمة للولد، ورقة عليه، والقلب ممتلئ بالرضا عن الله ﷻ، وشكره، واللسان مشتغل بذكره، وحمده"[2].

إن التشكيل الصوتي المقطعي لمتن هذا الحديث ليترجم خلجات النفس النبوية، ويوحي بما اعتلج في صدر النبي الإنسان من لواعج فراق الحبيب، وما اشتمل عليه من الرضا، والتسليم لمشيئة الرحمن، فمقاطعه اللغوية خفقات صدرية[3] موقعة تحاكي ما في النفس النبوية من مشاعر، فطغيان مشاعر الحزن والأسى قابله المقاطع المغلقة، كما أن المقاطع المفتوحة وبخاصة الطويلة منها قابلت مشاعر الرضا والتسليم، وهذا مما يؤيد قول الرافعي في علاقة كلماته –عليه الصلاة والسلام– بنفسه الشريفة "تحسب النفس قد اجتمعت في الجملة القصيرة، والكلمات المعدودة بكل معانيها، فلا ترى من الكلام ألفاظا، ولكن حركات نفسية في ألفاظ"[4].

واللغة بشتى مستوياتها لا يمكن فصلها عن تأثيرات النفس البشرية المنتجة لها، فهي " ظاهرة إنسانية اجتماعية تتداخل مع علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلوم أخرى..." [5].

---

[1] موقع: www.balagh.com/mosoa/quran/quaran.htm

[2] ابن قيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، راجعه: طه عبد الرؤوف طه، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 171/1.

[3] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص170.

[4] مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 205.

[5] مسعود صحراوي، علاقة الدال بالمدلول بين التراث اللغوي العربي وعلم اللغة الحديث، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1998، ص91.

ومن الأمور التي أسهمت في تعميق الإحساس بتجربة الحزن في الحديث النبوي استعمال أصوات (العين، الحاء، النون)، والعين والحاء صوتان حلقيان رخوان مرققان لا يختلفان إلا من جهة أن العين مجهور، والحاء مهموس، وكثيرا ما يقتـــرن صـــوت العين والنون بالعواطف والأحاسيس، والحديث عن الحبّ والأشْجان والفراق[1]، وقـــد تجسدت هذه المعاني الثلاثة في هذا الحديث.

[1] حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص96.

2-الإيحاء بمعنى الانعتاق، ومعنى التخبّط:

عن أبي سعيد الخدري ﷺ قال: كان النبي ﷺ يقــول: "**إذا وضــعت الجنـــازة، فاحتملها الرجال، فإن كانت صالحة قالت: قدموني، قدموني، وإن كانت غير صـــالحة قالت: يا ويلها! أين يذهبون بها؟!، يسمع صوتها كل شيء إلا الإنسان، ولو ســمعها الإنسان لصعق**"[1].

الكتابة الصوتية لمحل الشاهد في الحديث:

ن ـِي/	م ـُو/	د ـِ/	ق ـَ د/	/.	ن ـِي/	م ـُو/	د ـِ/	ق ـَ د/
n i:	m u:	d i	q a d	.	n i:	m u:	d i	q a d
صحح	صحح	صح	صحص	·	صحح	صحح	صح	صحص
cvv	cvv	cv	cvc	.	cvv	Cvv	cv	Cvc

ه ـَا/	ب ـِ/	ن ـَ/	ب ـُو/	ه ـَ/	ي ـَ ذ/	ن ـَ/	ء ـَ ي/	/.	ه ـَا/	ل ـَ/	و ـَ ي/	ي ـَا/
h a:	b i	n a	b u:	h a	y a d̲	n a	? a y	.	h a:	l a	w a y	y a:
صحح	صح	صح	صحح	صح	صحص	صح	صحص	·	صحح	صح	صحص	صحح
cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvc	.	cvv	Cv	Cvc	Cvv

في هذا الحديث النبوي الشّريف يصوّر النبي –عليه الصلاة والسلام– الجنـــازة الصالحة والجنازة غير الصالحة، وقد جاء التشكيل الصوتي المقطعي معبّراً إيحاء عن كلّ جنازة بما يناسبها، فالجنازة الصالحة التي تقول: (قدّموني، قدّموني) جاء تشــكيلها المقطعي مسلسلا كالتالي:

/ق ـَ د/ ⇦ /د ـِ/ ⇦ / م ـُو/ ⇦ /ن ـِي/

(مقطع قصير مغلق)⇦ (مقطع قصير مفتوح) ⇦ (مقطع طويل مفتوح) ⇦ (مقطع طويل مفتوح)

وفي هذا التشكيل انسيابية، وانعتاق من ضيق إلى سَعة، ومن انغلاق إلى انفتاح، فالانتقال من المقطع القصير المغلق (cvc) إلى المقطع القصير المفتوح (cv)، وانتهاءً بالمقطعين الطويلين المفتوحين (cvv) كان معبّرا صوتيا مــؤازرًا للدلالـــة الصـــوتية المستخلصة من التركيب [شكل (7)]، ويمكن أن يضاف في هذا الموضع الارتباط بين

[1] صحيح البخاري، ص268. صعق: الإنسانُ صعْقا وصعَقا، فهو صعِق: غشي عليه وذهب عقله من صوت يسمعه، كالهدّة الشديدة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 43/4، مادة [صعق].

الوزن العروضي للتركيب (قدّموني، قدّموني) الذي هو عبارة عن تفعيلتين من بحر 'الرَمَل' الذي يعني لغة: الهرولة، والإسراع في المشي[1]، وبين الدلالة المعجمية للتركيب نفسه.

ويُلحظ في المقاطع التي استُعمِلت في قول الجنازة غير الصالحة (يا ويلها أين يذهبون بها) وجود تذبذب، وتخبّط، وعدم رؤية واضحة يوحي به التشكيل المقطعي غير المنتظم في توقيعه، كأنما هو أعمى في كلّ مرّة يُلجئُه الارتطام بالأشياء التي تصادفه في طريقه إلى تغيير مسلكه [شكل (8)].

(1) الجوهري، الصحاح، 1713/4، مادة [رمل]. وينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 373/1، مادة [رمل].

3-الإيحاء بمعنى العلوّ:

النموذج الأول:

عن عبد الله بن قيس الأشعري عن أبيه أن النبي ﷺ قال: "**الخيمة درة مجوفة طولها في السماء ثلاثون ميلا، في كل زاوية منها أهل لا يراهم الآخرون**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ءَـل/ خَـي/ مَـ تُـ دُر/ رَ/ تُـن/ مُـ/ جَـو/ وَ/ فَـ/ تُـن/ طُـو/

ṭu: tun fa wa žaw mu tun ra dur tu ma ẖay ?al

صحص صحص صح صح صحص صح صحص صح صحص صح صح صحص صحح

cvv cvc cv cv cvc cv cvc cv cvc cv cv cvc cvc

لُـ/ هَـا/ فِـس/ سَـ/ مَـا/ ءِـ/ ثَـ/ لَـا/ ثُـو/ نَـ/ مِـي لَـا/

la: Mi: na ṯu: la: ṯa ?i ma: sa fis ha: lu

صح صحح صحص صح صحح صح صح صح صحح صح صحح صحح

cvv cvv cv cvv cv cv cv cvv cv cvc cvv Cv

في هذا الحديث النبوي يصف -عليه الصلاة والسلام- الخيمة في الجنة بالطول الشامخ في عنان السّماء. وهذا ما يشعر به المتلقي -وإن كان صوتا لا يجاوز أذنيه- من خلال المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة الممتدة (طو، ها، ما، لا، ثو، مي، لا) [الشكل (9)]. وفي دلالة الفتح على الامتداد يقول ابن القيم: "...ولهذا تجد -أيضا- في أسماء الأجناس والواضع له عناية بمطابقة الألفاظ للمعاني، ومناسبتها لها... وإذا طال جعلوا في المسمّى من الفتح الدال على الامتداد نظير ما في المعنى..." [2]. ويمكن تقسيم الحديث النبوي إلى قسمين اثنين: القسم الأول يصف الخيمة وتجويفها، والقسم الثاني يصف عُلُوّها، ويلاحظ أن القسم الثاني (طولها في السماء ثلاثون ميلا) يكاد يخلو تماما من المقاطع المغلقة لأن هذه المقاطع تتنافى مع الامتداد والسموّ للخيمة الذي يراد التعبير عنه، وحتى إن المقطع الوحيد المغلق في هذا القسم "فس" جاء مركّبا من

---

(1) صحيح البخاري، ص623.

(2) ابن قيم الجوزية، مفلتاح دار السعادة، ص763.

صوتين رخوين مهموسين مرققين تنفتح معهما الأوتار الصوتية، مما يجعل هذا المقطع أيضا يناسب التعبير عن طول الخيمة.

بينما في القسم الأول من الحديث "الخيمة درّة مجوّفة" يُلحظ أن عـــدد المقـــاطع المغلقة (أل، خي، در، تن، جو، تن) يساوي عدد المقاطع المفتوحة القصـــيرة (م، ت، ر، م، و، ف). ولا توجد أية مقاطع طويلة مفتوحة، فجاءت، قمم المقاطع فـــي الشـــكل متباينة بين القسمين (منخفضة في القسم الأول، ومرتفعة في القسم الثاني)، وهذا التباين عمّق الإحساس بالطول في القسم الثاني، بما يتفق ودلالته المعجمية.

النموذج الثاني:

عن سهل ﷺ أن النبي ﷺ قال: "**إنّ أهل الجنة ليتراءَون الغرف في الجنة كما تتراءَون الكوكب في السماء**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ء ـِ ن/ ن ـَ/ ء ـَ هـ/ ل ـَ ل/ ج ـَ ن/ ن ـَ/ ت ـِ/ ل ـَ/ ي ـَ/ ت ـَ/ ر ـَا/ ء ـَ و/ ن ـَ ل/

nal ?aw ra: ta ya la ti na žan lal ?ah na ?in

صحص صح صحص صحص صحص صح صح صح صح صح صحح صحص صحص

cvc cvc cvv cv cv cv cv cv cvc cvc cvc cv cvc

غ ـُ/ ر ـَ/ ف ـَ/ ف ـِ ل/ ج ـَ ن/ ن ـَ/ ت ـِ/ ك ـَ/ م ـَا/ ت ـَ/ت ـَ/ ر ـَا/ ء ـَ و/ ن ـَ ل/

nal ?aw ra: ta ta ma: ka ti na žan fil fa ra ġu

صح صح صح صحص صحص صح صح صح صحح صح صح صحح صحص صحص

cvc cvc cvv cv cv cvv cv cv cv cvc cvc cv Cv cv

ك ـَ و/ ك ـَ/ ب ـَ/ ف ـِ س/ س ـَ/ م ـَا ء/

ma:? sa fis ba ka kaw

صحص صح صح صحص صح صححص

cvvc cv cvc cv Cv cvc

في هذا الحديث يبين –عليه الصلاة والسلام– تفاضل درجات أهل الجنة وتفاوت مراتبهم فيها على قدر أعمالهم في الدنيا. فاستعمل لفظتي 'يتراءون' و'تتراءون' اللتين توحيان بأن أهل الجنة يتطلعون إلى من فوقهم في الدرجات، فيشرئبون بأعناقهم ويمدونها مدّا. واللفظتان مشكلتان من أربعة مقاطع مفتوحة، ومقطع واحد مغلق ممّا يسهم في تكثيف صورة الامتداد في الذهن بما يتفق مع امتداد الأعناق، ويُلحظ كذلك أن التركيب المقطعي في اللفظين ابتدأ بمقطعين مفتوحين (ي، ت)/(ت، ت). ثم أُتبع هذان المقطعان بمقطع مفتوح طويل (را). وهذا يحاكي إلى حدّ بعيد صورة الوجوه، وهي تتجه إلى الأعلى بغية الرؤية، ثم لطول المسافة، فإن الأعناق تبالغ في الامتداد. ومن خلال الشكل (10) نستطيع أن نرى بأن أكبر كمّ للصوائت وأقلّ كمّ للصوامت اجتمع

---

[1] صحيح البخاري، ص1254.

في أقلّ عدد من المقاطع المتوالية كان في الجزء الذي اشتمل على لفظـــة "تتـــراءون".
فكان لهذا العامل الأكوستيكي أثرا مهما في شعور المستمع بالارتفاع الشاهق.

النموذج الثالث:

عن أبي هريرة ﷺ أن رسول الله ﷺ قال: "**إنّ العبد ليتكلم بالكلمة من رضوان الله لا يلقي لها بالا، يرفعه الله بها درجات، وإن التعبد ليتكلم بالكلمة من سخط الله لا يلقي لها بالاً يهوي بها في جهنم**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ء ـِ ن/ ن ـَ ل/ ع ـَ ب/ د ـَ/ ل ـَ/ ي ـَ/ ت ـَ/ ك ـَ ل/ ل ـَ/ م ـُ/ ب ـِ ل/ ك ـَ/ ل ـِ/ م ـَ/ ت ـِ/

ti ma li ka bil mu la kal ta ya la da ʕab nal ʔin

صح صح صح صح صحص صح صح صحص صح صح صح صح صحص صحص صحص

cv cv cv cv cvc Cv cv cvc cv Cv cv cv cvc cvc cvc

م ـِ ن/ ر ـِ ض/ و ـَا/ ن ـِ ل/ ل ـَا هـ ـِ/ ل ـَا/ ي ـُ ل/ ق ـِي/ ل ـَ/ هـ ـَا/ ب ـَا/ ل ـَ ن

lan ba: ha: la qi: yul la: hi: la: nil wa: rid min

صحص صحح صحح صح صحح صحص صحح صحح صحح صحص صحح صحص صحص

cvc cvv cvv cv cvv cvc cvv cvv cvv cvc cvv cvc cvc

ي ـَ ر/ ف ـَ/ ع ـُ/ هـ ـُ ل/ ل ـَا/ هـ ـُ/ ب ـِ/ هـ ـَا د ـَ/ ر ـَ/ ج ـَات/، و ـَ/ ء ـِ ن/ ن ـَ ل/

nal ʔin wa ‹ža:t ra da ha: bi hu la: hul ʕu fa Yar

صحص صحص صح، صححص صح صح صحح صح صح صحح صحص صح صح صحص

cvc cvc cv ‹cvvc cv cv cvv cv Cv cvv cvc cv cv cvc

ع ـَ ب/ د ـَ/ ل ـَ/ ي ـَ/ ت ـَ/ ك ـَ ل/ ل ـَ/ م ـُ/ ب ـِ ل/ ك ـَ/ ل ـِ/ م ـَ/ ت ـِ/ م ـِ ن/

min ti ma li ka bil mu la kal ta ya la da ʕab

صحص صح صح صح صح صحص صح صح صحص صح صح صح صح صحص

cvc cv cv cv cv cvc cv cv Cvc cv cv cv cv cvc

س ـَ/ خ ـَ/ ط ـِ ل/ ل ـَا/ هـ ـِ/ ل ـَا/ ي ـُ ل/ ق ـِي/ ل ـَ/ هـ ـَا/ ب ـَا/ ل ـَ ن/

lan ba: ha: la qi: yul la: hi la: til ha sa

صحص صحح صحح صح صحح صحص صحح صح صحح صحص صح صح

cvc cvv cvv cv Cvv cvc cvv cv cvv cvc cv Cv

---

[1] صحيح البخاري، ص1243.

ي ــَ ه/	و ــِي/	ب ــِ/	هـ ــَا/	ف ــِي/	ج ــَ/	هـ ــَ ن/	ن ــَ م/
yah	Wi:	bi	ha:	fi:	ža	han	nam
صحص	صحح	صح	صحح	صحح	صح	صحص	صحص
Cvc	CVV	CV	CVv	cvv	cv	cvc	cvc

مما يستفاد من هذا الحديث النبوي أن في الجنة درجات أعدّها الله لمن رضي عنهم من عباده، وإن المستمع لهذا النص النبوي ليكاد يحسّ بعلوّ هذه الدرجات من خلال التشكيل الصوتي المقطعي لفضاء النصّ، حيث يُلحظ أن أكبر كمّ للمقاطع المفتوحة المتوالية هو المشكّل للتركيب الذي يتحدث عن رفعة الدرجات "يرفعه الله بها درجات"، وهذه المقاطع هي (لا، هـ، ب، ها، د، ر) [شكل (11)] مما يجعل المتلقي يستشعر أكوستيكيا المسافة العالية لهذه الدرجات، وقد ثبت عنه ﷺ قوله:**"في الجنة مئة درجة ما بين كل درجتين مائة عامٍ"**[1].

---

[1] محمد عبد الرحمن المباركفوري، جامع الترمذي مع شرحه تحفة الأحوذي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1984، 325/3.

4-الإيحاء بطول المسافة:

النموذج الأول:

عن أنس بن مالك ﷺ عن النبي ﷺ قال: "**إن في الجنّة لَشجرةً يسير الراكب في ظلّها مائة عام لا يقطعها**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ء ـِ ن/ ن ـَ/ ف ـِ ل/ ج ـَ ن/ ن ـَ/ ت ـِ/ ل ـَ/ ش ـَ/ ج ـَ/ ر ـَ/ ت ـَ ن/ ي ـَ/ س ـِي/

si: ya tan ra ža ŝa la ti na žan fil na ?in

صحص صح صحص صحص صح صح صح صح صح صح صحص صح صحح

cvv cv cvc cv cv cv cv cv cv cvc cvc cv Cvc

ر ـُ ر ر ـَا/ ك ـِ/ ب ـُ/ ف ـَي/ ظ ـِ ل/ ل ـِ/ هـ ـَا/ م ـِ/ ء ـَ/ ت ـَ/ ع ـَا/ م ـِ ل/

mil ʕa: ta ?a mi ha: li <u>d</u>il fi: bu ki ra: rur

صحص صحح صح صح صحح صحص صح صحح صح صح صح صحح صحص

cvc cvv cv cv cv cvv cv cvc cvv cv cv cv cvc

ل ـَا/ ي ـَ ق/ ط ـَ/ ع ـُ/ هـ ـَا/

ha: ʕu ta yaq la:

صحح صحص صح صح صحح

cvv cv cv cvc cvv

في هذا الحديث يخبر الرسول ﷺ عن عظم ظل هذه الشجرة التي في الجنّة، وقد فُسّر الظل على أنه النعيم والراحة، كما يقال: عيش ظليل، وقيل معنى ظلها ناحيتها، وأشار بذلك إلى امتدادها، وروي عن ابن عباس قوله: الظل الممدود شجرة في الجنّة على ساق قدر ما يسير الراكب المُجدّ في ظلها، فيشتهي بعضهم اللهو، فيرسل الله ريحا تحرّك تلك الشجرة بكل لهو كان في الدنيا[2]، فتم استخدام المقاطع المفتوحة بكثرة في متن الحديث للإيحاء بهذا الظلّ الممدود، فجاء مجموع هذه المقاطع

---

[1] صحيح البخاري، ص624.

[2] محمد عبد الرحمن المباركفوري، جامع الترمذي مع شرحة تحفة الأحوذي، ص323.

وينظر: أبو بكر جابر الجزائري، الجنة دار الأبرار والطريق الموصل إليها، مطبعة الاندلس،جدة (دت)، ص10، وعقيدة المؤمن، دار الشهاب، باتنة(د.ت)، ص305.

ثلاثة وعشرون مقطعا، منها سبعة طويلة هي: (سي، را، في ها، عا، لا، ها)، وستة عشر مقطعا قصيرا هي: (ن، ن، ت، ل، ش، ج، ر، ي، كـ، ب، ل، م، ء، ت، ط، ع) بينما لم يتجاوز عدد المقاطع المغلقة في الحديث الثمانية هي، (إن، فل، جن، تن، رر، ظل، مل، يق) [شكل (12)]، وذلك لأن المقاطع المفتوحة تجعل المتلقي يحسّ بالامتداد والطول، "فالهواء، يندفع حين النطق بها في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجراه اعتراضا كُلّيا أو جزئيا"[1]. وكما أن العوائق تزول عند نطق المقاطع المفتوحة لانتهائها بصوائت، فإنها كانت هي الأنسب في التعبير عن طول ظل هذه الشجرة في الجنة.

[1] محمد محمد داود، الصوائت والمعنى في العربية، ص16.

النموذج الثاني:

عن أبي هريرة ﵁ أن النبي ﷺ قال: **"ما بين منكبي الكافر مسيرة ثلاثة أيام للراكب المسرع"**[1].ـ

الكتابة الصوتية للحديث:

م ـَا/ ب ـَ ي/ ن ـَ/ م ـَ ن/ ك ـِ/ ب ـَ/ ي ـِ ل/ ك ـَا/ ف ـِ/ ر ـِ/ م ـَ/ س ـِي/ ر ـَ/ ت ـُ/

tu ra si: ma ri fi ka: yil ba ki man na bay ma:

صح صح صحح صح صح صح صحح صحص صح صح صحص صح صحص صحح

Cv cv cvv cv cv cv cvv cvc cv cv cvc cv Cvc cvv

ث ـَ/ ل ـَا/ ث ـَ/ ت ـِ/ ء ـَ ي/ ي ـَا/ م ـِ ل/ ل ـِ ر/ ر ـَا/ ك ـِ/ ب ـِ ل/ م ـُ س/ ر ـِ ع/

ri؟ mus bil ki ra: lir mil ya: ?ay ti ṯa la: ṯa

صحص صحص صحص صح صحح صحص صحص صحح صحص صح صح صحح صح

cvc cvc cvc cv cvv cvc cvc cvv cvc cv cv Cvv cv

يصف النبي –عليه الصلاة والسلام– في هذا الحديث مشهدا من مشاهد الغيب تتحقق رؤيته يوم القيامة، يصوّر فيه المسافة البالغة الطول لما بين منكبي الكافر، ولإشعار المتلقي بهذه المسافة استعمل عليه الصلاة والسلام تشكيلا صوتيا مقطعيا مفتوحا، والانفتاح يوافق الطول، كما يوافق الانغلاق القِصر "لأن المقطع المفتوح أقدر من المغلق على التعبير عن زيادة الكمّ الصوتي"[2]. فكان عدد المقاطع المفتوحة بنوعيها الطويل والقصير ضعف عدد المقاطع المغلقة (18 مقابل 9)، والمقاطع المفتوحة هي: (ما، ن، ك، ب، كا، كا، ف، ر، م، سي، ر، ت، ث، لا، ث، ت، يا، را، ك)، كما يلاحظ أن العدد والمعدود (مسيرة ثلاثة) قد ورد ضمن أطول تتابع للمقاطع المفتوحة في الحديث النبوي [الشكل (13)].

وهذا أسهم أكوستيكيا في الإيحاء للمستمع بطول المسافة، وقد تواترت أحاديث كثيرة للنبي ﷺ تصف الأحجام البالغة الضخامة للكفار يوم القيامة، منها ما رواه الترمذي في باب: "ما جاء في عظم أهل النار" عن أبي هريرة ﵁ قال: قال رسول الله

(1) صحيح البخاري، ص1254.

(2) www.arabic-prosody.150m.com/chapter4.htm

ﷺ: "**ضرس الكافر يوم القيامة مثل أُحُد، وفخذه مثل البيضاء، ومقعده من النار مسيرة ثلاث، مثل الرَّبذة**". و'الرّبذة' قرية معروفة قرب المدينة: أي مثل بُعد الرَّبذة عن المدينة. وفي حديث آخر لأبي هريرة أيضا، عن النبي ﷺ قال: "**إنّ غلظ جلد الكافر اثنتان وأربعون ذراعا، وأن ضِرسه مثل أحد، وأن مجلسه من جهنم، ما بين مكة والمدينة**"[1]. وهكذا تواترت الأحاديث في ذكر عِظم جثث أهل النار.

---

[1] محمد عبد الرحمن المباركفوري، جامع الترمذي مع شرحه تحفة الأحوذي،ص341،342.
وينظر: أبو بكر جابر الجزائري، عقيدة المؤمن، ص 326.

النموذج الثالث:

عن أبي هريرة ﷺ أن النبي ﷺ قال: "**يعرق الناس يوم القيامة حتـــى يــذهب عرقهم في الأرض سبعين ذراعا ويلجمهم حتى يبلغ آذانهم**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ي ـَ ع/ ر ـَ/ ق ـُ ن/ ن ـَا/ س ـُ/ي ـَ و/ م ـَ ل/ ق ـِ/ ي ـَا/ م ـَ/ ت ـِ/ ح ـَ ت/ ت ـَا/

ta: hat ti ma ya: qi mal yaw su na: qun ra yaʕ

صحص صح صحص صحح صح صحصحصحص صح صحح صح صح صحص صحص صحح

cvv cvc Cv cv cvv cv cvc cv cv cvv cvc cv cvc

ي ـَ ذ/ هـ ـَ/ ب ـَ/ ع ـَ/ ر ـَ/ ق ـُ/ هـ ـُ م/ ف ـِ ل/ ء ـَ ر/ ض ـِ/ س ـَ ب/ ع ـِي/ ن ـَ/

na ʕi: sab di ?ar fil hum qu ra ʕa bu Ha yad

صحص صح صح صح صح صح صح صحص صحص صحص صح صحص صحح صح

cv cvc Cvc cv cvc cvc cvc cv cv cv cv cv cvc

خ ـِ/ ر ـَي/ ف ـَا/ و ـَ/ ي ـُ ل ج ـِ/ م ـُ/ هـ ـُ م/ ح ـَ ت/ت ـَا/ي ـَ ب/ ل ـُ/ غ ـُ/

ġa lu yab ta hat hum ma ži yul wa fa: ri: ha

صح صحص صحح صح صحص صح صح صحص صحص صح صحص صح صح

cv cv Cvc cv cvc cvc cv cv cvc cv cvv cvc cv

ء ـَا/ ذ ـَا/ ن ـَ/ هـ ـُ م/

hum na da ?a

صح صح صح صحص

cvc cv cv cv

يصف عليه السلام في هذا المشهد عرق الناس يوم القيامة بعد أن تُدنو الشـــمس من رؤوس الخلائق حتى تكون منهم مقدار ميل، فيبلغ منهم الجهد والشقة كـــل مبلـــغ، ويتصببون عرقا. ولبيان كثرة العرق وامتداده استعمل رسول الله ﷺ المقاطع المفتوحة الموحية بالامتداد في العدد والمعدود (سبعين ذراعا). وفي هذا تعميق للدلالة المعجمية بالإيحاء الذي يطبعه الصوت في أذن السامع، فعبارة: "سبعين ذراعا" اشـــتملت علـــى ثلاثة مقاطع مفتوحة طويلة هي (عي، را، عا)، ومقطعين مفتـــوحين قصـــيرين همـــا

[1] صحيح البخاري، ص1251

(ن، ذ)، ولم تتضمن إلا مقطعا مغلقا واحدا هو "سب"، بالإضافة إلى أنها تمثّل أكبر كمّ متصل للمقاطع المفتوحة صاحبة أكبر كمّ صوتي [شكل (14)]، حيث توالــت خمســة مقاطع: (عي، ن، ذ، را، عا)، وهي في كميتها الصوتية أكبر من سلسلة المقاطع (هــ، ب، ع، ر، ق) رغم أن عددها خمسة كذلك، وهي متوالية، لأن المقاطع (عـــي، ن، ذ، را، عا) احتوت على ثلاثة صوائت طويلة. وهذا ما أسهم في إعطـــاء بُعــد صـــوتي إيحائي.

النموذج الرابع:

عن أبي سعيد الخدري ﵁، قال: سمعت النبي ﷺ يقول: **"من صام يوما في سبيل الله، بعّد الله وجهه من النار سبعين خريفا"**[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

/م ـَ ن/ ص ـَا/ م ـُ/ ي ـَ و/ م ـَ ن/ ف ـِي/ س ـَ/ ب ـِي/ ل ـِ ل/ ل ـَا/ هـ ـِ/

hi la: lil bi: sa fi: man yaw ma sa: man

ص‌حص ص‌حح ص‌ح ص‌حص‌ص‌حص ص‌حح ص‌ح ص‌حح ص‌حص ص‌حح ص‌ح

cv cvv cvc cvv cv cvv cvc cvc cv cvv Cvc

/ب ـَ ع/ ع ـَ/ د ـَ ل/ ل ـَا/ هـ ـُ/ و ـَ ج/ هـ ـَ/ هـ ـُ/ ع ـَ/ ن ـِ ن/ ن ـَا/ ر ـِ/

ri na: nin ʕa hu ha waž hu la: dal ʕa baʕ

ص‌حص ص‌ح ص‌حص ص‌حح ص‌ح ص‌حص ص‌ح ص‌ح ص‌ح ص‌حص ص‌حص ص‌حح ص‌ح

cv cvv cvc cv Cv cv cvc cv Cvv cvc cv Cvc

س ـَ ب/ ع ـِي/ ن ـَ/ خ ـَ/ ر ـَي/ ف ـَا/

fa: ri: ha na ʕi: sab

ص‌حص ص‌حح ص‌ح ص‌ح ص‌حح ص‌حح

cvv cvv cv cv cv Cvc

يحض النبي -عليه الصلاة والسلام- في هذا الحديث على عبادة الصيام. وفيه تبشير للصائم بأن لا تلمسّه النار، بل فضلا عن ذلك لا يجد لفحها، لأن الله تعالى يبعّد وجهه عنها "سبعين خريفا". و قد أوحى التشكيل الصوتي المقطعي للعدد و المعدود بشساعة المسافة التي تفصل هذا الصائم عن نار جهنم، ترغيبا في الصيام وبيانا لفضله، إذ اشتمل على خمسة مقاطع مفتوحة متوالية هي: (عي، ن، خ، ري، فا)، وتعدّ هذه المقاطع أطول جزء من المقاطع المفتوحة المتوالية في كامل مساحة الحديث [شكل (15)]. وقد أسهم هذا التناسب بين الطول المعنوي للعدد والمعدود والطول الصوتي المشكّل لهما في تعميق دلالة المسافة الطويلة في ذهن المستمع.

---

[1] صحيح البخاري، ص548.

5- الإيحاء بالتسارع:

عن زينب ابنة جحش –رضي الله عنها– أن النبي ﷺ دخل عليها فزِعاً يقــول: **"لا إله إلا الله، ويل للعرب، من شرٍّ قد اقترب، فُتح اليوم من ردْم يأجوج ومأجوج مثل هذه**"، وحلّق بإصبعه الإبهام والتي تليها[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ل ـَا/ ء ـِ/ ل ـَا/ هـ ـَ/ ء ـِ ل/ل ـَ ل/ ل ـَاه/ ،و ـَ ي/ل ـُ ل/ل ـِ ل/ ع ـَ/ ر ـَ ب،

،rab ʕa lil lul way، la:h lal ?il ha la: ?i la:

صح صح صح صح صح صح صح صح صح ص صح ص صح ص صح ص، صح ص صح ص صح ص صح ص صح صح ص،

،cvc cv cvc cvc cvc ، cvvc cvc cvc cv cvv cv Cvv

م ـِ ن/ ش ـَ ر/ ر ـِ ن/ ق ـَ د ـِ ق/ ت ـَ/ ر ـَ ب/...

rab ta diq ka rin ŝar min

صحص صح صحص صح صحص صحص صحص

cvc cv cvc cv cvc cvc Cvc

في هذا الحديث النبوي يكاد يلمس المتلقّي الفزع الذي كان عليه رســول الله ﷺ وقد علم أنْ قد فُتِح من ردْم يأجوج ومأجوج شيء يسير، وذلك مــن خــلال التشــكيل الصوتي ذي المقاطع المغلقة التي جاءت تترا يتلو بعضها بعضاً (وي، لل لل، من شر، رن، دق، رب) [شكل (16)]. فساهمت في التعبير إيحاء عن جو التوتر، والضيق الذي غمر فؤاد الذات النبوية خوفا على الأمة من خطر داهم، وعدوٍّ مُحدِق، ويصف محمــد علي الصابوني هذا المشهد قائلا: "والحديث الشريف يصوّر حالة النبي ﷺ، وهو يدخل بيت زوجه زينب –رضي الله عنها–، وهو في حالة من الفزع والاضطراب تشير إليها علائم وجهه الشريف، وحزنه العميق، وهو يردّد هذه الكلمــات (لا إلــه إلا الله، ويــل للعرب من شر قد اقترب)، فإن هذه الصورة المفزعة لتشهد بمبلغ الأسى والحزن الذي كان يختلج في صدر النبي –عليه الصلاة والسلام– لِما يلحق العــرب مــن كــوارث

[1] صحيح البخاري، ص640. ويل: العذاب والهلاك، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 501/6، مادة [ويل].

ومصائب لا تعدّ، ولا تحصى"[1]. كما تصوّر سرعةُ المقاطع المغلقة السيرَ الحثيث الدائب من قبل يأجوج ومأجوج لفتح الرّدم الذي سوّاه عليهم ذو القرنين[2]. فإنه لا يزال في اتساع على مرّ الأوقات، يروي ابن حجر عن ابن بطال قوله: "...لم يزل الفتح يتسع على مرّ الأوقات"[3]. ومما زاد في تعميق الشعور بجو الفزع استعمال فاصلة "الباء" وهي صوت شفوي شديد مجهور مرقق، إلا أنه سُبق بصوت الراء المفخمة فناله منها نصيب.

---

(1) محمد علي الصابوني، من كنوز السنة، دراسات أدبية ولغوية في الحديث الشريف، مكتبة رحاب، ط2، 1986، ص40.

(2) للاطلاع على قصة يأجوج ومأجوج، يُنظر: سورة الكهف، الآيات (93-98).

(3) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، قرص مضغوط.

6-الإيحاء بجو الحزن:

عن عبد الله بن عمر قال: قال رسول الله ﷺ: **"لا تدخلوا مساكن الذين ظلموا أنفسهم إلا أن تكونوا باكين أن يصيبكم مثل ما أصابهم"**[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ل ـَا/ ت ـَ د/ خ ـُ/ ل ـُ و/ م ـَ/ س ـَا/ ك ـِ/ ن ـَ ل/ ل ـَ/ ذ ـِي/ ن ـَ/ ظ ـَ/ ل ـَ/ م ـُ و/

mu la d̲a na d̲i: la nal ki sa: ma lu: h̲u tad la:

صحح صح صح صح صحح صح صحص صح صحح صح صحح صح صحصح صحح

cv cv cv cv cv cv cvc Cv cvv cv cvv cv Cvc cv

ء ـَ ن/ ف ـُ/ س ـَ/ هـ ـُ م/ ء ـِ ل/ ل ـَا/ ء ـَ ن/ ت ـَ/ ك ـُو/ ن ـُ و/ ب ـَا/ ك ـِ ي/

ki: ba: nu: ku: ta ?an la: ?il hum sa fu ?an

صحص صح صح صحص صحص صحح صحص صح صحح صحح صحح صحح

cvv cvv cvv cvv cv cvc cvv cvc cvc cv cv cvc

ن ـَ/ ء ـَ ن/ ي ـُ/ ص ـِي/ ب ـَ/ ك ـُ م/ م ـِ ث/ ل ـُ/ م ـَا/ ء ـَ/ ص ـَا/ ب ـَ/ هـ ـُ م/

hum ba sa: ?a ma: lu mit̲ kum ba si: yu ?an na

صح صحص صح صحح صح صحص صحص صح صحح صح صحح صح صحص

cvc cv cvv cv cvv cv cvc cvc cv cvv cv Cvc cv

يشعر المستمع لنص هذا الحديث النبوي بجو من السكينة والوقار تلقّها هالة من الحزن. فقد عبّر التشكيل الصوتي إيحاء من خلال الاستعمال المكثف للمقاطع المفتوحة التي تشعر بالبطء، وثُلقي بثقل على متن الحديث بما يتوافق والحالة النفسية لرسول الله ﷺ عند المرور بمحاذاة مساكن القوم الذين ظلموا أنفسهم، وعصوا رسل ربهم، فاستحقوا عقابه. فقد بلغ عدد المقاطع المفتوحة ثمانيةً وعشرين مقطعا ما بين قصير وطويل، في حين لم يتجاوز عدد المقاطع المغلقة العشرة [شكل(17)]. ومما عمّق الشعور بجوّ الحزن حضور الصوامت المهموسة بكثرة، وهي: (التاء، الخاء، السين، الكاف، الهمزة، الفاء، الصاد، الثاء).

---

[1] صحيح البخاري، ص648.

7-الإيحاء بحالتي اللين والغلظة:

عن حارثة بن وهب الخزاعي عن النبي ﷺ قال: "**ألا أخبركم بأهل الجنّة؟ كلّ ضعيف متضاعف، لو أقسم على الله لأبرّه، ألا أخبركم بأهل النار؟ كل عُتُلّ جُوَّاظ مستكبر**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

.../ ك ـُ ل/ ل ـُ/ ض ـَ/ ع ـِي/ ف ـِ م/ م ـُ/ ت ـَ/ ض ـَا/ ع ـِ ف/

?if da: ta mu fim ?i: da lu kul

صحص صحح صح صح صح صحص صحح صح صح صحص

cvc cv cv cv cvc cvv cv cv Cvc

.../ ك ـُ ل/ ل ـُ/ ع ـُ/ ت ـُ ل/ ل ـِ ن/ ج ـَ و/ و ـَا/ ظ ـِ م/ م ـُ س/ت ـَ ك/ ب ـِ ر/

bir tak mus dim wa: žaw lin tul ?u lu kul

صحص صحص صحص صحص صحح صحص صحص صحص صح صح صحص

cvc cvc cvc cvc cvv cvc cvc cvc cv cv Cvc

يُلحظ في هذا الحديث النبوي أن تشكيل المقاطع الصوتية في وصف كلّ من أهل الجنّة، وأهل النار يُضفي على النص قيمة صوتية إيحائية، ففي حين يغلب على تركيب وصف أهل الجنة المقاطعُ المفتوحة (6 مفتوحة مقابل 3 مغلقة) عند الوقف على كلمة (متضاعف) .ويُلحظ أن المقاطع الصوتية الغالبة في تركيب وصف أهل النار هي المقاطع المغلقة (8 مغلقة مقابل 3 مفتوحة) [شكل (18)]. فناسبت المقاطع المفتوحة من حيث طريقة إنتاجها الفزيولوجي –حيث هي مأهولة بالانفتاح المتكامل لمجرى الهواء المتولّد عن الأصوات الصائتة، فتنطلق دون دويّ أو ضوضاء منبسطة مسترسلة دون تضييق في المخارج[2]– صفة أهل الجنة من انفتاح على الناس وليونة في التعامل، وخفض للجناح. وناسبت المقاطع المغلقة –المنتهية بالصوامت التي تتسم

---

(1) صحيح البخاري، ص1173. العتلّ: الشديد، وقيل: الأكول المنوع، وقيل: هو الجافي الغليظ. الجواظ: الكثير اللحم الجافي الغليظ الضخم المختال في مشيته، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 254/4، مادة [عتل]. و488/1، مادة [جوظ].

(2) www.balagh.com/mosoa/quran/quran.htm

بتضييق مجرى الهواء واختلاسه- صفة أهل النار من انغلاق وتكبّر وغلظـــة، وممـــا ساعد في الإيحاء بهذه الصورة استعمال التشديد في (عُتلّ) و(جواظ).

8- الإيحاء بصورة التتابع:

عن أسامة بن زيد -رضي الله عنهما- قال: أشرف النبي ﷺ على أُطُم من آطام المدينة فقال: "هل ترون ما أرى؟" قالوا: لا. قال: "**فإني لأرى الفتن تقع خلال بيـــوتكم كوقع القطْر**"[1].

الكتابة الصوتية للحديث:

ف ـَ/ ء ـِ ن/ ن ـِي/ ل ـَ/ ء ـَ/ ر ـَ ل/ ف ـِ/ ت ـَ/ ن ـَ/ ت ـَ/ ق ـَ/ ع ـُ/ خ ـِ/

h̲i ʕu qa ta na ta fi ral ?a la ni: ?in fa

صح صحص صحح صح صح صحص صح صح صح صح صح صح صح

cv cv cv cv cv cv cv cvv cv cv cvv cvc cv

ل ـَا/ ل ـَ/ ب ـُ/ ي ـُو/ ت ـِ/ ك ـُ م/ ك ـَ/ و ـَ ق/ ع ـِ ل/ ق ـَ ط ر/

qatr ʕil waq ka kum ti yu: bu la la:

صحح صح صح صحح صح صحص صح صحص صحص صحصص

cvcc cvc cvc cv cvc cv cvv cv cv Cvv

يلحظ في هذا الحديث الشريف محاكاة المقاطع الصوتية لوقع قطـــرات المطـــر التي شبّه بها النبيُ ﷺ وقوعَ الفتن وتتابعها، على الأمة الإسلامية يثير بعضها بعضـــا، وتترا تباعا كمِثِل عقد انفرطت حبّاته، "فالقتال بالجمل وصفين كان بسبب قتل عثمـــان، والقتال بالنهروان كان بسبب التحكيم بصفّين، وكل قتال وقع في ذلك العصر إنما تولّـــد على شيء من ذلك، أو عن شيء تولّد عنه"[2]. وقد تجسّدت محاكاة تتابع الفتن بتـــوالي سبعة مقاطع قصيرة، وهي (ف، ت، ن، ت، ق، ع، خ)، وثلاثة مقـــاطع مغلقـــة هـــي (وق، عل، قطر) [شكل (19)]. ومما ساعد في الشعور بصوت المطر استعمال صوتي القاف والكاف، وهما صوتان شديدان مهموسان قريبَا المخرج حيث أن القاف لهـــوي، والكاف طبقي، وهذان الصوتان يحاكيان أكوستيكيا صوت قطرات المطر، وهي ترتطم بأديم الأرض.

---

[1] صحيح البخاري، ص1173.

[2] فتح الباري بشرح صحيح البخاري، قرص مضغوط (موسوعة الحديث النبوي الشريف).

المبحث الثالث: القيمة التعبيرية لتشكيل ألفاظ المحاكاة الصوتية:

تأخذ كلمات الرباعي المضاعف حيزا هاما ضمن المنظومة الصوتية المشكّلة للحديث النبوي في مدوّنة صحيح البخاري. ولا شكّ أن هذا النوع من التشكيل يسهم بصورة فاعلة في الإيحاء بصورة حركية الأشياء في ذهن المتلقي بما يشتمل عليه من تكرار، حيث "تكون فاؤه ولامه الأولى من جنس، وعينه ولامه الثانية من جنس آخر"[1]، فيكون باستطاعته تخيّل هيئات معينة، وفي هذا المنحى يقول عيسى علي العاكوب حين تطرّقه لإيحاءات الألفاظ: "...ويُفهم من هذه الفكرة أن الصورة الصوتية للألفاظ، أو جرس الألفاظ يوحي للإدراك بهيئات متميّزة، ويسمّي الغربيون مثل هذه الظاهرة 'onomatopoeia'، أي محاكاة أصوات الألفاظ لمعانيها، ومن هذه الوجهة يبدو الجرس مكوّنا دلاليا يسهم في تحديد المعنى"[2]. ولتوضيح هذه الفكرة أتناول النماذج الواردة في المدوّنة موضحا أهميتها داخل سياقاتها المختلفة، ومدعّما ذلك بخطاطات بيانية:

النموذج الأول: لفظ 'صلصلة'.

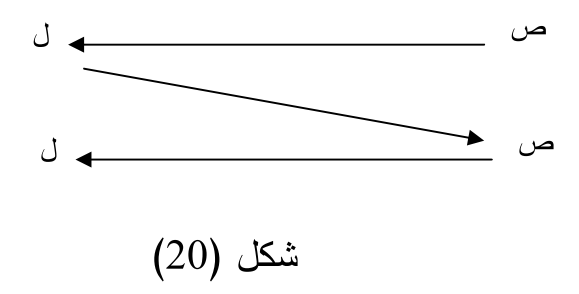
عن عائشة –رضي الله عنها– أن الحرث ابن هشام τ سأل رسول الله ρ، فقال: يا رسول الله، كيف يأتيك الوحي؟ فقال رسول الله ρ: "**أحيانا يأتيني مثل صَلْصَلَةِ الجرس وهو أشدّه عليَّ، فيَفصِمِ عني وقد وعيت عنه ما قال، وأحيانا يتمثّل لي الملك رجلا، فيكلمني فأعي ما يقول**"[3].

أراد عليه الصلاة والسلام في هذا الحديث أن يقرب إلى ذهن السائل الصورةَ التي كان يأتيه عليها الوحي، فاستعمل الرباعي المضاعف "**صَلْصَلَةِ**"، وهي كلمة مشكّلة من تكرار فونيمَيْ 'الصاد' و'اللام'، وهي دقيقة في التعبير عن صوت الجرس وهيئته التي يكون عليها حين إصدار هذا الصوت، فصوت الصاد صفيري مفخّم كما أن

---

[1] ابن عقيل، شرح ألفية بن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد (د.ت)، ط14، 609/2.
[2] التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت – دار الفكر، دمشق، سورية، إعادة ط1، 2000، ص166.
[3] صحيح البخاري ص618.

صوت اللام الساكنة الذي يعقبه يضارع صوت النوّاس حين يرتطم بجانبي الجرس. وفي التشكيل الصوتي لكلمة "**صَلْصَلَةِ**" -أيضا- محاكاة لحركة الجرس ذات اليمين وذات الشمال، كما في الشكل الآتي:



شكل (20)

النموذج الثاني: لفظة 'يُجَرْجِرُ'.

عن أم سلمة زوج النبي ρ أن رسول الله ρ قال: "**الذي يشرب في إناء الفضّة إنما يُجَرْجِرُ في بطنه نار جهنم**"[1].

جاء التشكيل الصوتي لكلمة "**جرجر**" من فونيمي 'الجيم' و'الراء' المكررين بصفة متواترة ليعبّر -عليه الصلاة والسلام- عن تجرع هذا الرجل لنار جهنم في بطنه بصفة متكررة، فجرجر الشراب لغةً: جرعه جرعاً متوتراً له صوتٌ[2]، والجرجرة - أيضا- صوت يردّده البعير في حنجرته[3].

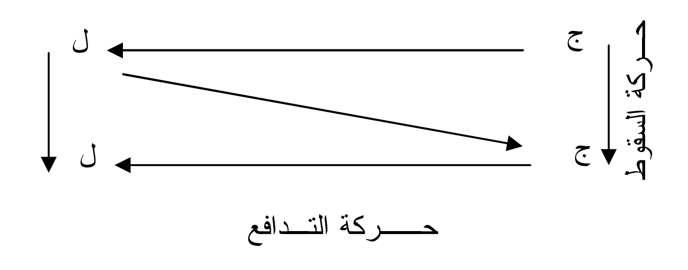
-النموذج الثالث: لفظة 'يتجلجل'.

عن سالم بن عبد الله أن أباه حدّثه أن رسول الله ρ قال: "**بينا رجلٌ يجرّ إزارَه خُسف به فهو يتجلجل في الأرض إلى يوم القيامة**"[4].

جاء التشكيل الصوتي للفعل "**يتجلجل**" مصوّرا لحركة السقوط المستمرة المدوّية لذلك الرجل الذي جرّ إزاره خُيلاءً، فهو مكون من فونيمَيْ 'الجيم' و'اللام' المكرّرين اللذين يحاكيان حركة "الرجل وهو يسيخ في اضطراب شديد، وتدافع من شقّ إلى شقّ

(1) صحيح البخاري، ص1107.
(2) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1/ص114، مادة [جرجر].
(3) الجوهري، الصحاح، 612/2، مادة [جرر].
(4) صحيح البخاري ص671.

عقاباً له"[1]، وقد ذكر ابن حجر –في الفتح– عن ابن فارس أن التجلجل أن يسوخ في الأرض مع اضطراب شديد، ويندفع من شقّ إلى شقّ، ومعنى يتجلجل في الأرض، أي ينزل فيها مضطربا متدافعا[2]، ويمكن توضيح ذلك بهذا الشكل:

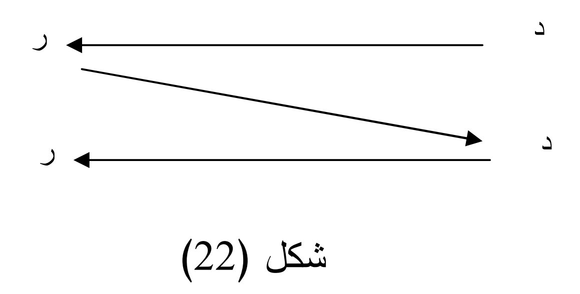


شكل (21)

النموذج الرابع: لفظة "تَدَرْدَرُ".

قال عليه الصلاة والسلام في وصف الخوارج: "**آيتهم رجلٌ إحدى يديه مثل ثدي المرأة أو مثل البضعة تَدَرْدَرُ**"[3].

يصوّر هذا الحديث النبوي يد هذا الرّجل، وكأنها ثدى امرأة أو قطعة من اللحم تضطرب وتترجرج[4]. فأوحت صوتيا بصورة هذه اليد التي تتحرك في اضطراب وتذهب وتجيءمن جهة لأخرى، أي من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) ومن (ب) إلى (أ) كالتالي:



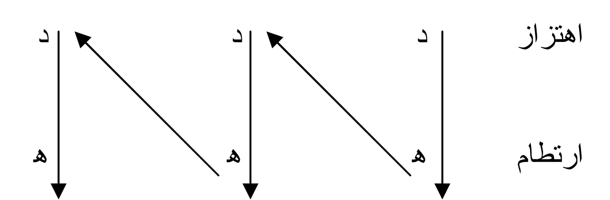
شكل (22)

[1] مصطفى محمد عمارة، جواهر البخاري وشرح القسطلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص193.
[2] فتح الباري، بشرح صحيح البخاري، قرص مضغوط.
[3] صحيح البخاري، ص1188.
[4] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 278/1، مادة [دردر].

النموذج الخامس: يتدهده، يشرشر.

عن سمرة بن جندب عن النبي ρ قال: "**إنه أتاني الليلة آتيان، وإنّهما ابتعثاني، وإنهما قالا لي: انطلق، وإني انطلقت معهما، وإنّا أتينا على رجل مضطجع وإذا آخر قائم على رأسه بصخرة، وإذا هو يهوي بالصخرة لرأسه فيَثْلَغُ رأسَه فيتدهده الحجر ههنا، فيتبع الحجر، فيأخذه، فلا يرجع إليه حتى يصحّ رأسه كما كان ثُمّ يعود عليه فيفعل به كما فعل المرّة الأولى، قال: قلت لهما: سبحان الله ما هذان؟ قال: قالا لي: انطلقْ انطلقْ، فانطلقنا فأتينا على رجل مستلقٍ لقفاه، وإذا آخر قائم عليه بكلّوب من حديد، وإذا هو يأتي أحد شِقّي وجهه، فيشرشر شدقه إلى قفاه، ومنخره إلى قفاه...**" [1].

ورد في هذا الحديث كلمتان من الرباعي المضاعف: الأولى ممثلة في الفعل (يتدهده) ودهدهت الحجر فتدهده: دحرجته فتدحرج[2]. وفي فتح الباري: "والمراد أنه دفعه من علوّ إلى أسفل، وتدهده: إذا انحطّ"[3]. والتشكيل الصوتي 'يتدهده' يوحي بعظم هذه الصخرة،- والصخر يطلق على الحجارة العظيمة[4]-، ويحاكي حركتها وهي تتدحرج على الأرض تهتز وترتطم، فمن حيث المخارج يعدّ الدال صوتا أسنانيا لثويا، وصوت الهاء حنجري، أي أن الصوت ينتقل في المدرج الصوتي من عُلُوّ إلى سُفل، فحاكى التشكيل الصوتي للفعل "دهده" الصورة التي يعبّر عنها اللفظ، وهي الانحطاط في اهتزاز وانخفاض، ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية:



---

[1] صحيح البخاري ص1346. شرشر: شرشرة الشيء: تشقيقه وتقطيعه، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 419/3، مادة [شرر].
[2] الجوهري، الصحاح، 2231/6، مادة [دهده].
[3] فتح الباري، بشرح صحيح البخاري، قرص مضغوط.
[4] الجوهري، الصحاح، 709/2، مادة [صخر].

شكل (23)

النموذج السادس: لفظة 'يقرقرها'.

قالت عائشة –رضي الله عنها– سأل أناس النبي ρ عن الكهان، فقال: "**إنهم ليسوا بشيء**". فقالوا: يا رسول الله، فإنهم يحدّثون بالشيء يكون حقا، فقال النبي ρ: "**تلك الكلمة من الحقّ يخطفها الجنّي فيقرقرها في أذن وليّه كقرقرة الدجاجة فيخلطون فيه أكثر من مائة كذبة**"[1].

يصوّر υ في هذا الحديث كيف يوحي الجني إلى وليّه من الإنس الكلمة حين يخطفها، فاستعمل الرّباعي المضاعف "يقرقر"، وقرقرة الدجاجة: تردّد صوتها كصوت الزّجاجة إذا صبّ فيها الماء[2]. وقد جاء هذا التشكيل الصوتي بتردّده محاكيا لتردّد الصوت الذي يلقيه الجنّي.

(1) صحيح البخاري ص1444.
(2) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 729/2، مادة [قرقر].

المبحث الرابع: القيمة التعبيرية لتشكيل الألفاظ المتجانسة.

من جملة التشكيلات الصوتية التي تحمل قيمة تعبيرية ذات سمة إقناعية (الجناس). وهو ملمح صوتي قبل أن يكون ملمحا بلاغيا لأنه عبارة عن تشاكل مجموعة من الفونيمات، فالجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ، والتامّ منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها[1].

وقد وظّف υ هذا النوع من التشكيل الصوتي في جملة من مواضع حديثه توظيفا كان الغرض منه الممازجة بين المبنى والمعنى لدى المتلقي. فيحصل له بذلك الاقتناع بأن هذا المعنى من هذا المعنى، أي: أن معنى اللفظة مشتق من اللفظة المجانسة لها، كما أن هذه الفونيمات هي نفسها تلك الفونيمات. والملاحظ في هذا التشكيل الصوتي في الحديث النبوي أن ليس هناك إلحاح على تصيّده بصورة تعسفية، وذلك بأن يقحم إقحاما بمجرّد تحقيق ترف بديعي، بل هناك تناغم بين البنية الصوتية، ونظيرتها الدلالية، وهذا لا ينفي تحقيق قيمة جمالية في التعبير.

وقد ورد هذا النوع من التجنيس في غير ما موضع في "صحيح البخاري"، أذكرها فيما يأتي:

النموذج الأول: (المسلم/سلم)، (المهاجر/هجر):

عن عبد الله بن عمرو عن النبي ρ قال: "**المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه**"[2].

إن المستمع لهذا الحديث النبوي لأول وهلة لن يشكّ مطلقا في أن لفظ "المسلم" و"سَلِمَ" قد انحدرتا من أصل واحد، وذلك لأن الفونيمات المشكّلة للفظة "المسلم" هي ذاتها المشكلة للفظة "سَلِمَ"، وكذلك الشأن مع "المهاجر" و"هَجَرَ" في العدد والترتيب إذا ما تمّ حذف حروف الزيادة.

---

[1] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط3، ص215.

[2] صحيح البخاري ص26.

المسلم / سَلِمَ	المهاجر / هَجَرَ
سلم / سلم	هجر / هجر

وإذا أمعنّا النظر في هذه الألفاظ، وذلك لمحاولة ردّ كل لفظة إلى مصدرها اتّضح أن "المسلم" من "الإسلام"، و"سَلِمَ" من "السلامة"، و"المهاجر" من "الهجرة" و"المهاجرة"، و"هَجَرَ" من "الهجر" و"الهجران"، ومعاني هذه الألفاظ في المعجم كالآتي:

- **الإسلام:** إظهار الخضوع، والقبول لما أتى به محمد ρ، وهو الدين الذي جاء به محمد ρ[1].

- **السلامة:** البراءة من العيوب، و"سَلِمَ" من الآفات ونحوها سلاماً وسلامة: برئ[2].

- **المهاجرة:** من أرض إلى أرض: ترك الأولى للثانية[3]، و"هاجر" ترك وطنه، وفي التنزيل العزيز:(وَالَّذِينَ تَبَوَّؤُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِن قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ) [4]. ويقول تعالى أيضا: (وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ) [5].

- **الهجر:** ضدّ الوصل[6]، و هَجَرَ الشيء أو الشخص هجراً وهجرانا: تركه واعرض عنه[7]، ويُقال: هجر زوجه، اعتزل عنها ولم يطلقها، وفي التنزيل العزيز: (وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ) [8].

---

(1) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 446/1، مادة [سلم].
(2) المرجع نفسه، ن.ص.
(3) الجوهري، الصحاح، 851/2، مادة [هجر].
(4) الحشر: 9.
(5) النساء: 100.
(6) الجوهري، الصحاح، 851/2، مادة [هجر].
(7) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 972/2، مادة [هجر].
(8) النساء: 34.

النموذج الثاني: (غفار/غفر)، (أسلم/سالمها)، (عصيّة/عصت).

عن نافع أن عبد الله أخبره أن رسول الله ρ قال على المنبر: "**غِفَارُ غفر الله لها، وأَسْلَمُ سالمها الله، وعُصَيَّةُ عصت الله ورسوله**"[1].

إن التجنيس الوارد في الحديث يوحي للمتلقي من خلال استعمال نفس الفونيمات: الغين، والفاء، والراء في: "غِفَارُ" و"غفر"، والسين، واللام، والميم في: "أَسْلَمُ" و"سالمها"، والعين، والصاد، والتاء في: "عُصَيَّةُ" و"عصت"، وكأنّ أسماء هذه القبائل العربية مشتقة من هذه المصادر. وهذا التشكيل الصوتي كان أبلغ في تأكيد هذا المعنى، فبدت هذا الصفات لصيقة بهذه القبائل منذ الأزل.

-النموذج الثالث: (الظلم/ظلمات).

عن عبد الله بن عمر -رضي الله عنهما- عن النبي ρ قال: "**الظّلم ظُلُمات يوم القيامة**"[2].

استعمل -عليه الصلاة والسلام- نفس الفونيمات في الصفة "ظلمات"، والموصوف "الظلم"، وهي الظاء، واللام، والميم، وهذا يقنع السامع بأن "الظلم" مشتق من "الظلمات"، وإذا ما تمّ الرجوع للمعجم وجدنا أن "الظلمة": ضدّ النور[3]، أما أصل "الظلم"، فهو: وضع الشيء في غير موضعه[4]، وهذان المعنيان لا صلة اشتقاق بينهما. بينهما.

النموذج الرابع: (الإيمان/يمان).

عن عقبة بن عمرو، وأبي مسعود أشار رسول الله ρ بيده نحو اليمن، فقال: "**الإيمان يمانٍ والحكمة ههنا...**" [5].

---

(1) صحيح البخاري ص675.
(2) المصدر نفسه، ص675.
(3) الجوهري، الصحاح، 1978/5، مادة [ظلم].
(4) المرجع نفسه، 1977/5، مادة [ظلم].
(5) صحيح البخاري، ص675.

في هذا التركيب تجنيس سيق لإقناع السامع أن "الإيمان" مشتق من "اليمن"، وذلك لما رأى عليه رسول الله ρ أهل اليمن من تمسّك بعرى الإيمان، والاتصاف بصفاته، والذّود عن حياضه حتى صار الإيمان لصيقا بهم، فكانت المقاربة في التشكيل الصوتي من نفس الفونيمات معبّرة أصدق تعبير عن شدّة تمسّك أهل اليمن بالإيمان، وكما خالطت بشاشة الإيمان قلوبَهم، وأصبحوا جزءاً منه، كذلك جاء التشكيل الصوتي معبّرا عن هذا المعنى.

-النموذج الخامس: (سَمَّعَ / سَمَّعَ)، (يشاقِق / يشْقُقْ).

عن جندب τ قال: سمعت رسول الله ρ يقول: "**من سَمَّعَ سَمَّعَ الله به يوم القيامة**" قال: "**ومن يشاقق يشقق الله عليه يوم القيامة**"[1].

يريد رسول الله ρ أن يؤكّد -من خلال هذا التشكيل الصوتي المتجانس أن الجزاء في الآخرة يكون من جنس العمل في الدنيا، ولذا اشتقّ لفظتي الجزاء(سَمَّعَ، يشقق)،و شكّلهما من نفس الفونيمات التي هي في لفظتي (سمع،يشاقق)، والمعنى: إن من يفعل الخير رياءً وسمعةً ليراه الناس ويسمعوه، سَمَّعَ الله به، أي: شهّره وفضحه[2] أمام الخلائق في عرصات القيامة، وكذلك من يشاقق الله، أي يخالفه، ويعاديه[3]، فإن الله تعالى يشقق عليه، أي: يعسّر عليه، ويوقعه في المشقّة[4] يوم القيامة، وإضافة إلى تقريب المعنى وترسيخه في ذهن السامع فإن هذا التشكيل الصوتي ترتاح له الأذن وتأنس به لما فيه من تشاكل لطيف.

---

(1) صحيح البخاري، ص1364.
(2) الجوهري، الصحاح، 1232/3، مادة [سمع].
(3) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 489/1، مادة [شق].
(4) المرجع نفسه، ن.ص.

من خلال هذا البحث في القيمة التعبيرية للتشكيل الصوتي بشقيه النظري والتطبيقي، أخلص إلى مجموعة من النتائج، أذكرها على شكل نقاط:

1. إن فكرة المناسبة بين الأصوات اللغوية والمعنى الذي تعبّر عنه ليست فكرة فلسفية نظرية بحتة، بل هي أصيلة في الدرس اللغوي العربي التراثي من خلال ما ضمّنه ابن جني بخاصة في كتابه "الخصائص" في باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" و"تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، وقد لقيت هذه الفكرة صدًى لدى كثير من الباحثين اللغويين العرب المحدثين.
2. على الرغم من اختلاف الآراء حول الدلالة الصوتية إلا أنه لا يمكن إنكار هذه الدلالة البتة؛ فهي موجودة، ولكن بنسب متفاوتة من نص لآخر، إذ تكثر في النصوص الوصفية والعاطفية الانفعالية، وقد تنعدم في النصوص الحكمية التقريرية الهادئة.

   وقد وُجد –خلال التطبيق– أن العديد من التشكيلات الصوتية جاءت مناسبة لمضمون الأحاديث المشكلة لها مناسبة طبيعية في الهمس والجهر، أو الشدة والرخاوة، أو الإطباق والانفتاح، أو في انغلاق المقاطع وانفتاحها، وطولها وقصرها، مما يجعلها تلقي بالمزيد من الإيحاءات التعبيرية على نص الحديث النبوي الشريف.
3. قدرة التشكيل الصوتي على التصوير، وتجسيد ما غاب عن السامع بإيحاءاته التعبيرية، وبخاصة في أثناء تحدثه ﷺ عن المشاهد الغيبية لما وراء الحياة الدنيا، كالجنة والنار والقبر... فكثير من الأحاديث وُظّفت فيها الأصوات الموحية بمعانيها، أو المحاكية للأحداث المُعبّر عنها.
4. ليس للأصوات أي شحنة إيحائية عندما تكون مستقلة استقلالا تاما عن بعضها البعض؛ فهي لا تحمل أي مؤشر دلالي، وهي مفككة مفردة، وإنما تحمل إيحاءاتها من خلال تماثلها في وحدات. هذا التماثل الذي يحدث جرسا صوتيا يحدث بدوره إيقاعا يسهم في رسم أبعاد المعنى.

5. الطبيعة النطقية الفيزيولوجية والسمعية الأكوستيكية عاجزة عن أن تولّد معانٍ إيحائيةً بذاتها. ولتوليد هذه المعاني لا بدّ أن تتظافر الطبيعة الكامنة في الصوت اللغوي مع الجو العام للنص الواردة فيه أو السياق الذي يصبغها بلونه ويصطبغ بإيحاءاتها.
6. الصوت مادة خام، يمكن تشكيلها للإيحاء بأحاسيس متنوعة حسبما تقتضيه حاجة المبدع إلى الإيحاءات التعبيرية التي يريد أن ينفثها في روع السامع، وإن كان استعمال الأصوات الموحية في سياق ما كثيرا ما يكون عفويا، تمليه النفس المشربة بالصورة التي يريد أن ينقلها المبدع.
7. يعظم شأن المعنى ويرقى في نفس المتلقي، إذا ما كان مطعّما بمؤثرات صوتية قادرة على الإيحاء.
8. للتشكيل الصوتي دور بارز في منظومة البناء اللغوي للنص التي تضمّ المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي. وبهذه الجوانب جميعها دون القفز على أي منها تتشكل دلالة النص الكلية، ويحدث التأثير العاطفي الانفعالي، إذ لا تعبّر اللغة عن الحقيقة الموضوعية فحسب، بل تعبّر عن العواطف أيضا. فكلّ عبارة تبدو ممتزجة بشيء من الشعور والانفعال.

وفي الأخير، أرجو أن تكون هذه الدراسة لبنة ولو صغيرة إلى جانب لبنات رصفت في موضوع العلاقة بين الصوت والمعنى، غير أن الباحث يرى أن هذا الموضوع يجب أن يخضع إلى مزيد من الدراسة والتحليل، بغية وضع اليد على نظرية نظرية عامة تؤسس له، وعلى آليات تساعد على كشف أسراره، ومعاينة تجلياته، وعلى وجه الخصوص في النصوص البلاغية العربية، ذلك أن اللغة العربية لغة شاعرة. وهناك من علماء اللسانيات الغربيين من أيّد المناسبة بين الأصوات والمعاني في اللغة العربية بخاصة.

والله نسأل التوفيق

/ القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

أ- الكتب العربية والمترجمة:

- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد:

1. المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د.ت).

- أحمد الشايب :

2. الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط13، 1999 م.

- أحمد فارس الشدياق:

3. الساق على الساق فيما هو الفارياق، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

- أحمد محمد قدور:

4. مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

- أحمد مختار عمر:

5. علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998 م.
6. دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1990م.

- أندريه مارتيني:

7. مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زبير، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت).

- البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل):

8. صحيح البخاري، تحقيق: الناشر، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، 1998 م.

- أبو بكر جابر الجزائري:

9. الجنة دار الأبرار والطريق الموصل إليها، مطبعة الأندلس، جدة، (د.ت).
10. عقيدة المؤمن، دار الشهاب، باتنة (د.ت).

- بيير جيرو:

11. علم الدلالة، ترجمة : منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988م.
12. علم الإشارة – الابستيمولوجيا، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للترجمة والنشر، ط1، 1988م.

- تمام حسان:

13. مناهج البحث في اللغة، دارالثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1979م.
14. الأصول: دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب (النحو–فقه اللغة–البلاغة)، عالم الكتب، القاهرة، 2000م.

- الجرجاني (عبد القاهر):

15. دلائل الإعجاز، راجعه : علي أبو زقية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991م .

- جمال عبد الملك:

16. مسائل في الإبداع والتصور، دارالجيل، بيروت، ط1، 1991م.

- ابن جني (أبو الفتح عثمان):

17. الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ت).

- حسن الغرفي:

18. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، 2001م.

- ابن حماد الجوهري :

19. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م.

- حسني عبد الجليل يوسف:

20. التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

- حلمي خليل:

21. نظرية تشومسكي اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985م.

- خولة طالب الإبراهيمي:

22. مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

- رابح بوحوش:

23. البنية اللغوية لبردة البوصيري، رسالة ماجستير، جامعة عنابة 1986 م.

- رمـــزي نعناعــــــة :

24. من هدي السنة، دار الشهاب، باتنة (د.ت) .

- ستيفن أولمان :

25. دور الكلمة في اللغة، ترجمة : كمال بشر، دار غريب للطباعة و النشـــر و التوزيع، القاهرة، ط12، (د.ت) .

- سعد عبد العزيز مصلوح :

26. دراسة السمع و الكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلـــى الإدراك، عـــالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 م .

- سعيد توفيق:

27. الخبرة الجمالية، دراسة في فلســـفة الجمـــال الظاهراتيـــة، دار الثقافـــة، القاهرة، 2002 م.

- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان):

28. الكتاب، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيـــروت، ط1، (د.ت).

- السيرافي (أبو سعيد):

29. ما ذكره الكوفيون من الإدغام، تحقيق: صـــبيح التميمـــي، دار الشـــهاب للطباعة و النشر، باتنة (د.ت) .

- السيوطـــــــي (عبد الرحمـــن):

30. المزهر في علوم اللغة و أنواعها، شرحه و ضبطه و عنون موضوعاته و علق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبـــو الفضل إبراهيم، دار الجيل ودار الفكر، بيروت، ط4، (د.ت).

- صبحي الصالح :

31. دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط9،1981م.

- عباس محمود العقاد:

32. عبقرية محمد، مكتبة رحاب، الجزائر (د.ت).

- عبد الرحمن أيوب:

33. الكـــلام: إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، ط1، 1984م.

- عبد الصبور شاهين:

34. في علم اللغة العام...

- عبد القادر عبد الجليل :

35. الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر و التوزيـــع، عمـــان، الأردن، ط1، 1998 م .

- عبد الله بن محمد الغنيمان :

36. شرح كتاب التوحيد من صحيح البخاري، مكتبة الدار، المدينة المنـــورة، ط1، 1405هـ .

- عبد الملك علي الكليب :

37. أهوال القيامة، دار الشهاب، باتنة، ط6، 1986 م .

- عبده الراجحي :

38. فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت (د.ت).

- عز الدين إسماعيل:

39. الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 2000م.
40. التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.

- عز الدين علي السيد:

41. الحديث النبوي الشريف لوجهة البلاغية، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1986م.

- ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله):

42. شرح ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط14، (د.ت).

- علي عبد الواحد وافي :

43. فقه اللغة، ملتزم الطبع والنشر: لجنة البيان العربي، ط6، 1968م.

- عيسى علي العاكوب :

44. التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر، دمشق، ط1، 2001م.

- فايز الداية :

45. علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م .

- فرديناند دي سوسير:

46. دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي، محمد شاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985م.

- القرطاجني (حازم):

47. منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986 م.

- القزويني (الخطيب):

48. الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان والبديع، مختصر تلخيص المفتاح، راجعه : عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط3، (د.ت).

- ابن قيم الجوزية:

49. التفسير القيم، تحقيق : محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م.
50. زاد المعاد في هدى خير العباد، راجعه وقدم له :طه عبد الرؤوف طه، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)،
51. مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية أهل العلم والإرادة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2003 م.

- محمد صالح الضالع:

52. الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

- محمد عبد الرحمن المباركفوني :

53. جامع الترمذي مع شرحه تحفة الأحوذي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1984 م .

- محمد عصام مفلح القضاة :

54. الواضح في أحكام التجويد، دارالنفائس للنشر والتوزيع، الأردن ودار ابن باديس، الجزائر، ط3، 1998 م

- محمد علي الصابوني:

55. مختصر تفسير ابن كثير، شركة الشهاب، الجزائر وقصر الكتاب، 1990 م.

56. من كنوز السنة، دراسات أدبية و لغوية من الحديث الشريف مكتبة رحاب، الجزائر، ط2، 1986م.

- محمد المبارك :

57. فقه اللغة و خصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد و التوليد، دار الفكر، ط7، 1981م.

- محمد محمد داود :

58. الصوائت و المعنى في العربية، دراسة دلالية و معجم، دار غريب للطباعة و النشر، 2001م .

- محمد مفتاح :

59. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

- محمود السعران:

60. علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت)

- مراد عبد الرحمن مبروك :

61. من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002 م.

- مصطفى حركات:

62. الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الجزائر (د.ت).

63. اللسانيات العامة، دار الأفاق، الجزائر (د.ت) .

- مصطفى صادق الرافعي :

64. إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2003م.

- مصطفى محمد عمارة:

65. جواهر البخاري و شرح القسطلاني، ثمانمئة وثلاثة عشر حديثا مشروحا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):

66. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

ب- المجلات:

- بلقاسم دفة:

67. النبر والتنغيم في اللغة العربية عند اللغويين العرب القدامى والمحدثين، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد8، 2003.

ج- الرسائل الجامعية:

- عزيز عدمان:

68. سورة الفرقان، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1994-1995م.

- مسعود صحراوي:

69. علاقة الدال بالمدلول بين التراث اللغوي العربي وعلم اللغة الحديث، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1997- 1998م.

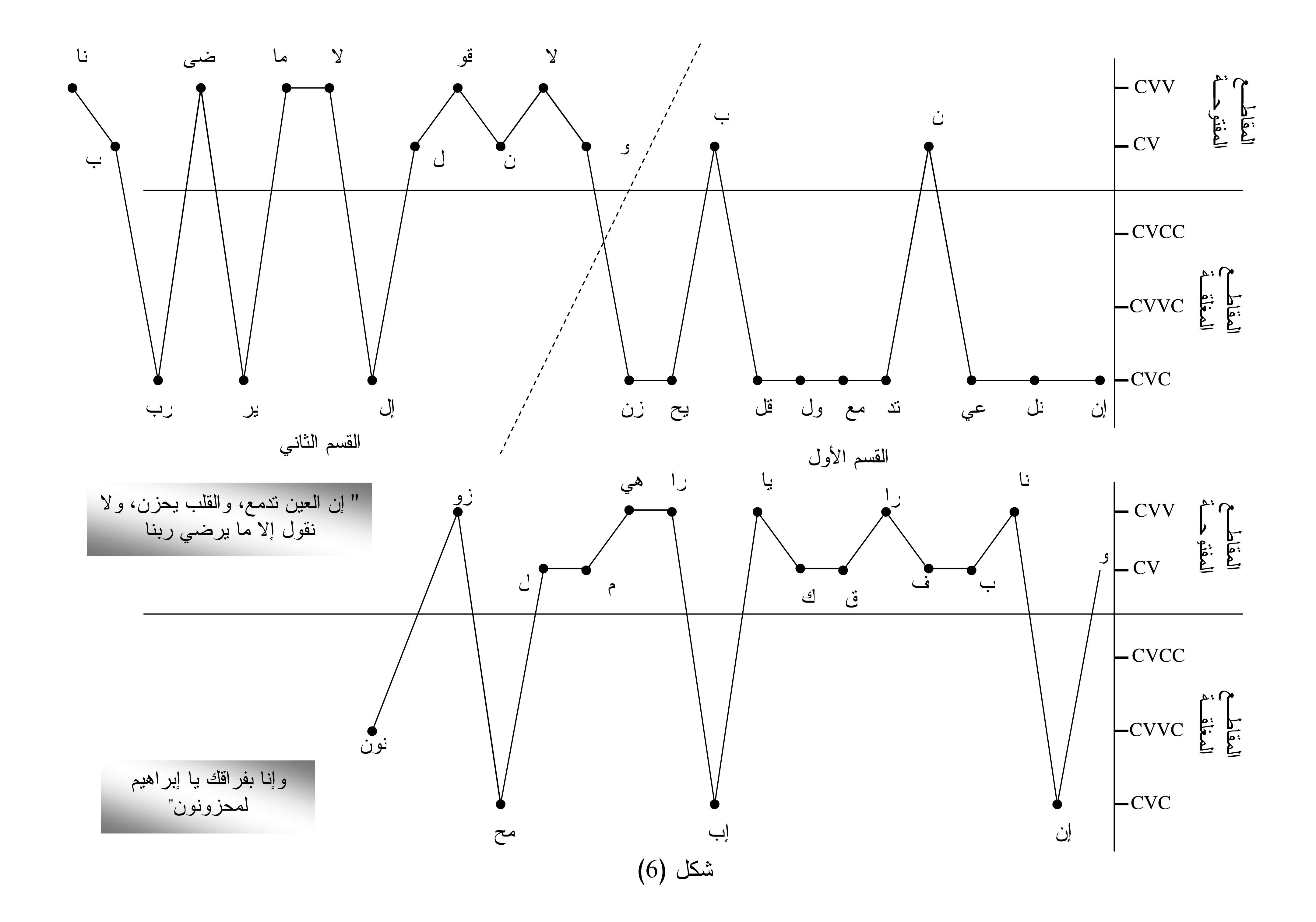
د- برامج الكمبيوتر ومواقع الانترنيت:

قرص مضغوط: موسوعة الحديث الشريف (الإصدار الثاني 2.0)، شركة البرامج الإسلامية الدولية، (1991-1997).

- www.arabic-prosody.150 m.com/chaptev4.htm
- www.awu-dam.org/book/98/study98/189-h-q/ind-book98-sdoo1.htm
- www.balagh.com /mosoa/quran/quran.htm

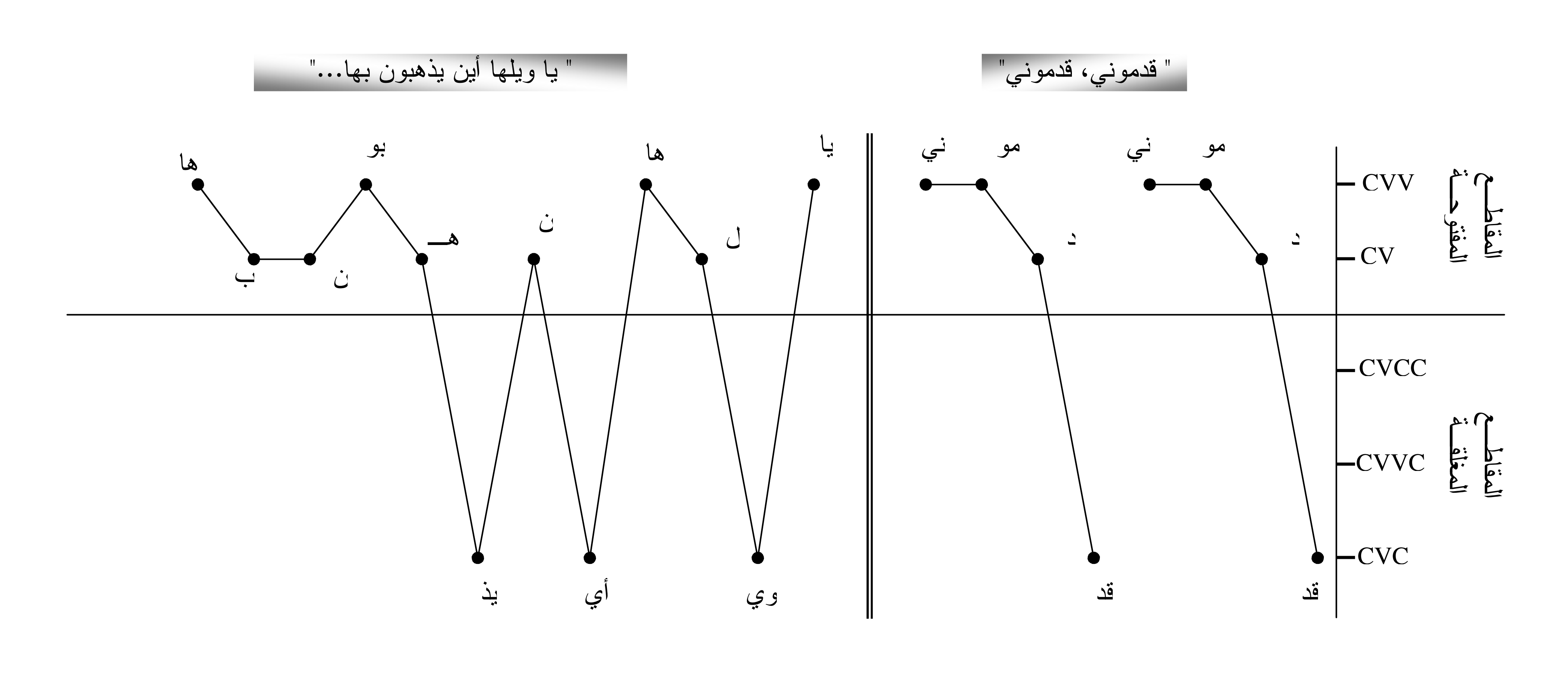
الفصل النظري: القيمة التعبيرية للصوت اللغوي

الفصل التطبيقي: نماذج من صحيح البخاري



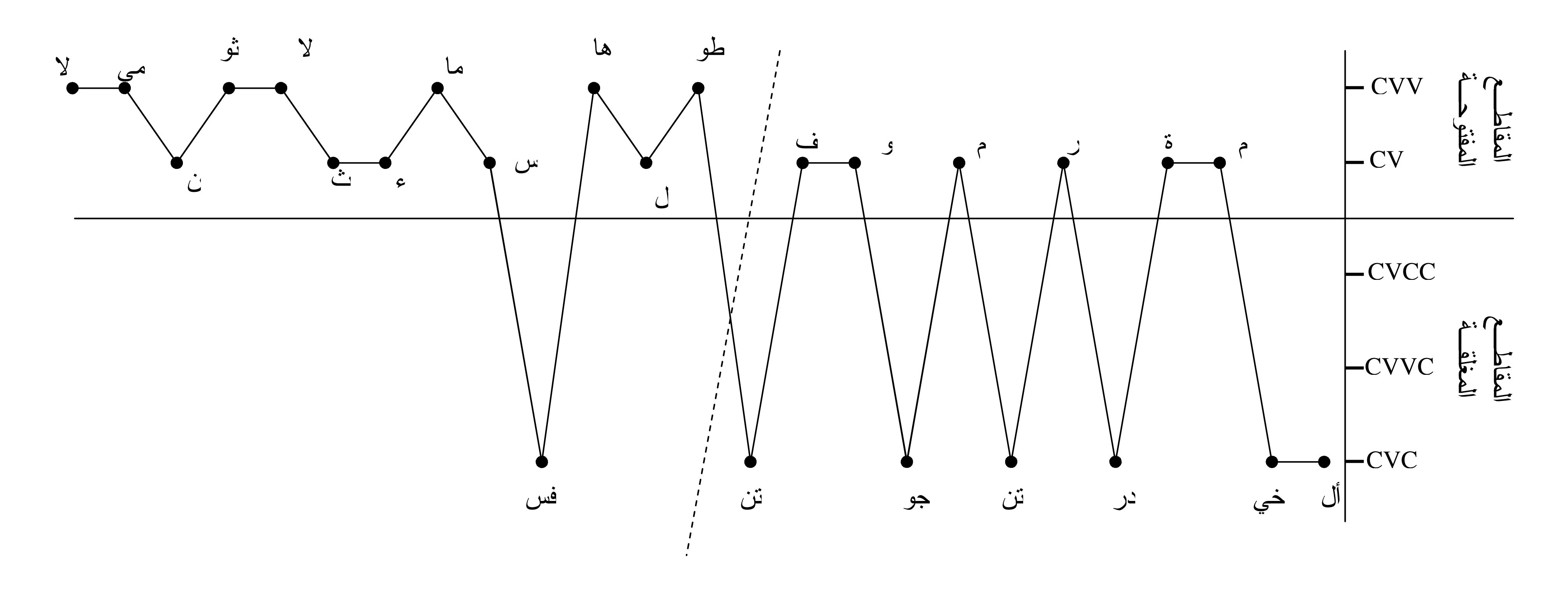
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
نا
ب
ضى
رب
ير
ما
لا
إل
قو
ل
ن
لا
و
زن
يح
ب
قل
ول
مع
تد
ن
عي
نل
إن
القسم الثاني
القسم الأول
" إن العين تدمع، والقلب يحزن، ولا نقول إلا ما يرضي ربنا
نون
زو
مح
ل
م
هي
را
إب
يا
ك
ق
را
ف
ب
نا
و
إن
وإنا بفراقك يا إبراهيم لمحزونون"

شكل (6)

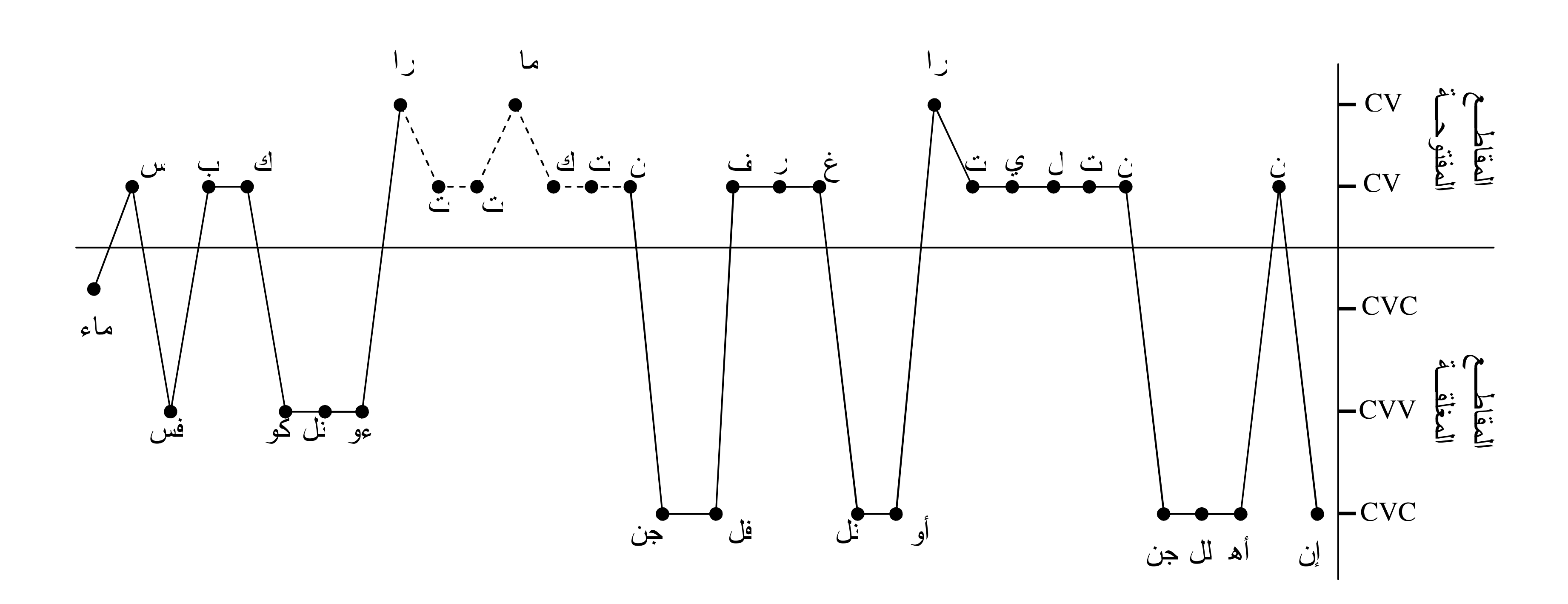

" يا ويلها أين يذهبون بها..."
" قدموني، قدموني"
ها
ب
ن
بو
هـ
ن
ها
ل
يا
يذ
أي
وي
ني
مو
د
ني
مو
د
قد
قد
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة

شكل (8)

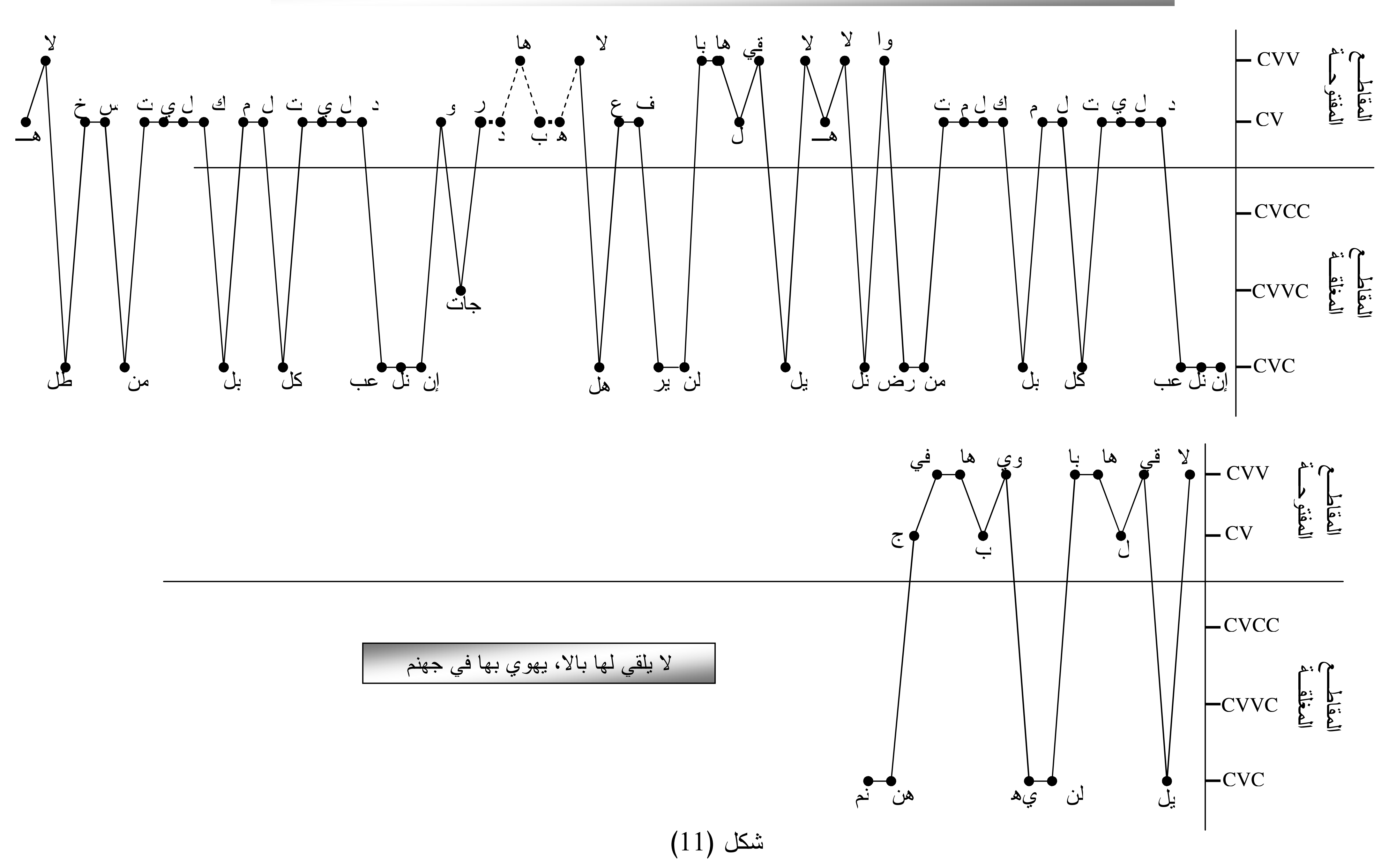
شكل (7)


" الخيمة درة مجوفة طولها في السماء ثلاثون ميلا"
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
لا
مي
ن
ثو
لا
ث
ء
ما
س
فس
ها
ل
طو
تن
ف
و
جو
م
تن
ر
در
ة
م
خي
أل

شكل (9)


" إن أهل الجنة ليتراءون الغرف في الجنة كما تتراءون الكوكب في السماء "
CV
CV
CVC
CVV
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
را
ما
را
س
ب
ك
ت
ت
ك
ت
ن
ف
ر
غ
ت
ي
ل
ت
ن
ن
ماء
فس
نل كو
عو
جن
فل
نل
أو
أه لل جن
إن

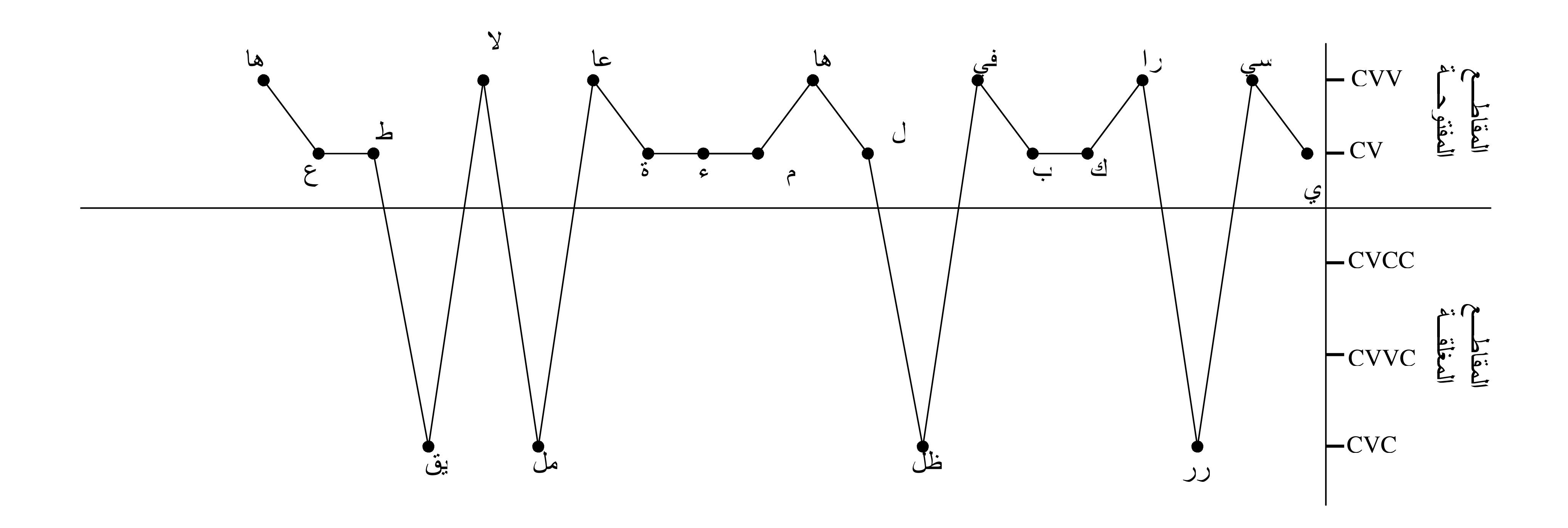
شكل (10)



إن العبد ليتكلم بالكلمة من رضوان الله لا يلقى لها بالا، يرفعه الله بها درجات، وإن العبد ليتكلم بالكلمة من سخط الله
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
لا يلقي لها بالا، يهوي بها في جهنم

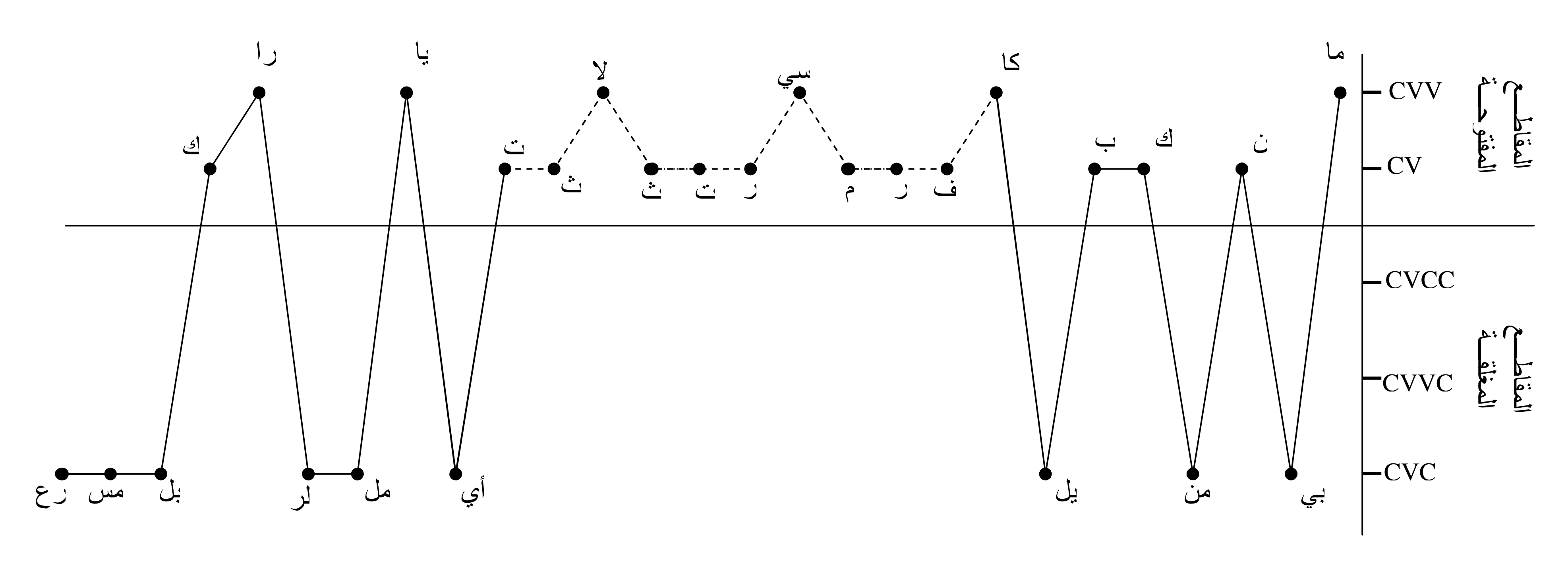
شكل (11)

" يسير الراكب في ظلها مائة عام لا يقطعها "

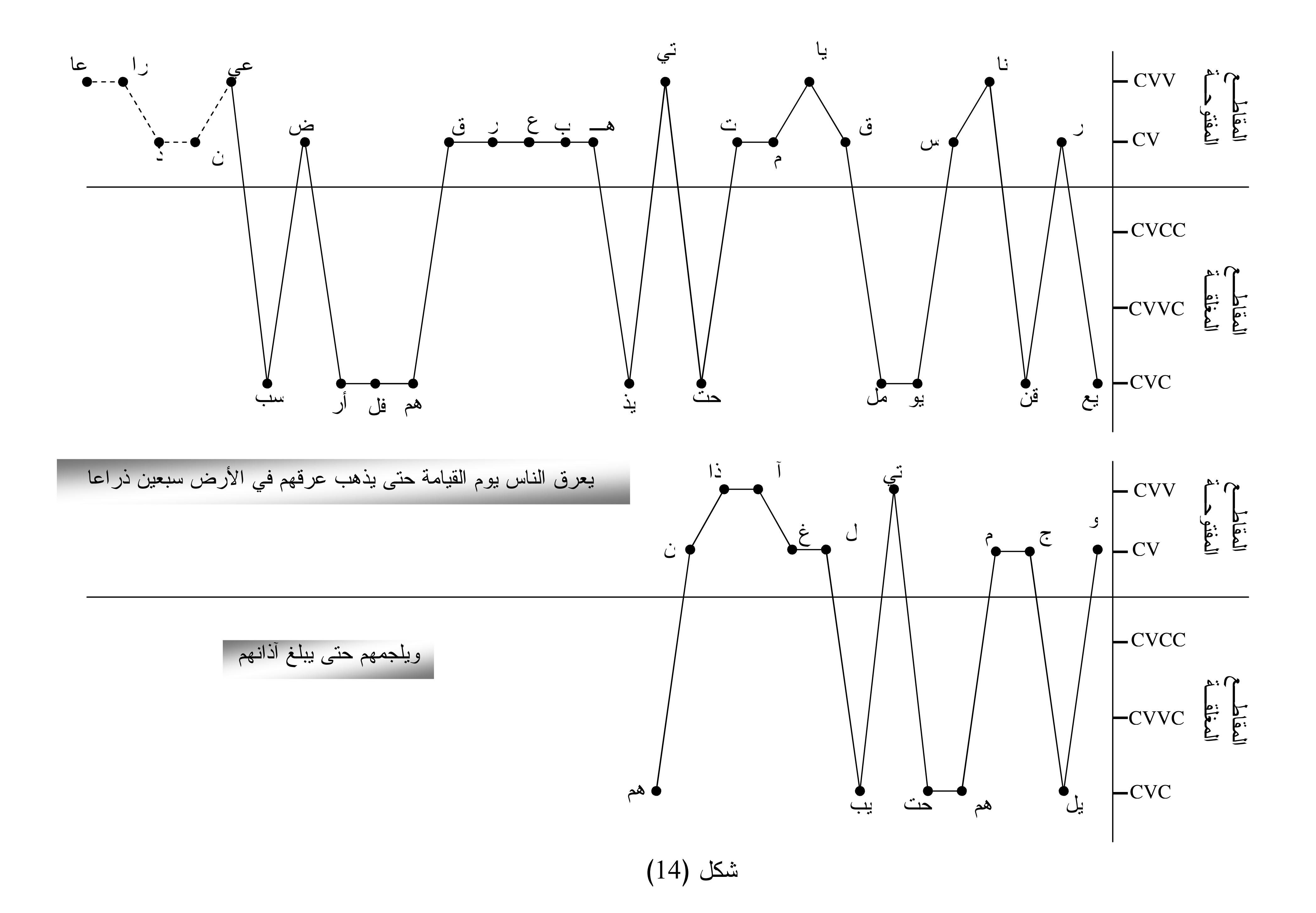


شكل (12)

" ما بين منكبي الكافر مسيرة ثلاثة أيام للراكب المسرع"

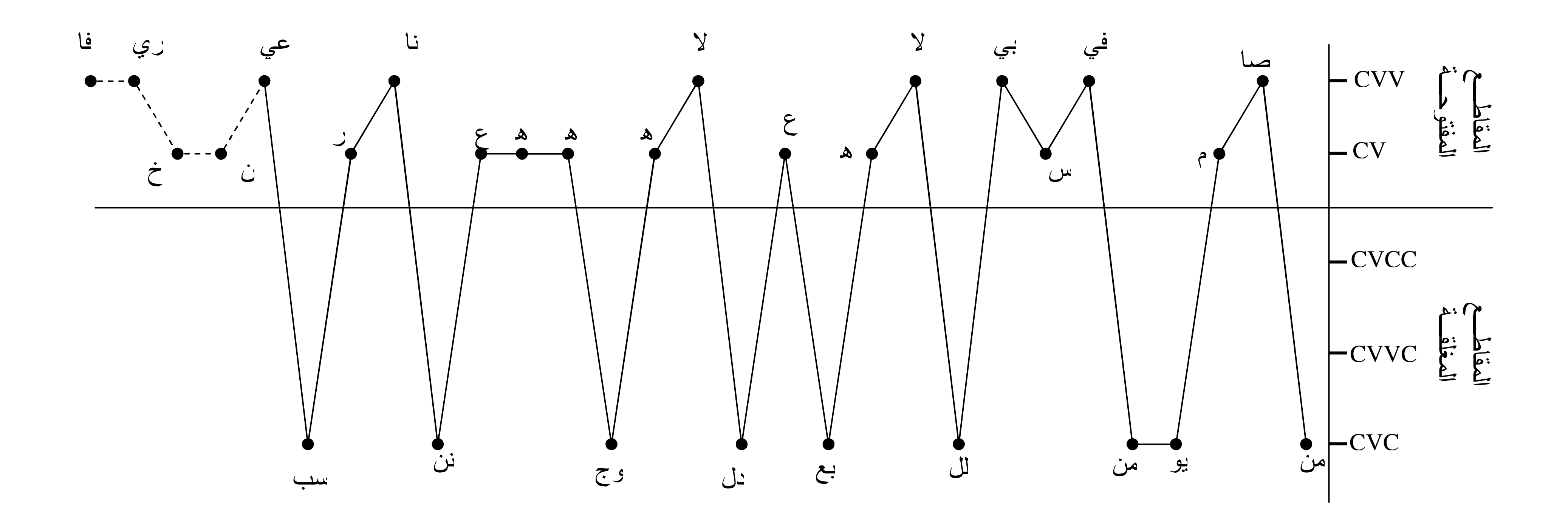

CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
ما
بي
ن
من
ك
ب
يل
كا
ف
ر
م
سي
ر
ت
ث
لا
ث
ت
أي
يا
مل
لر
را
ك
بل
مس
رع

شكل (13)

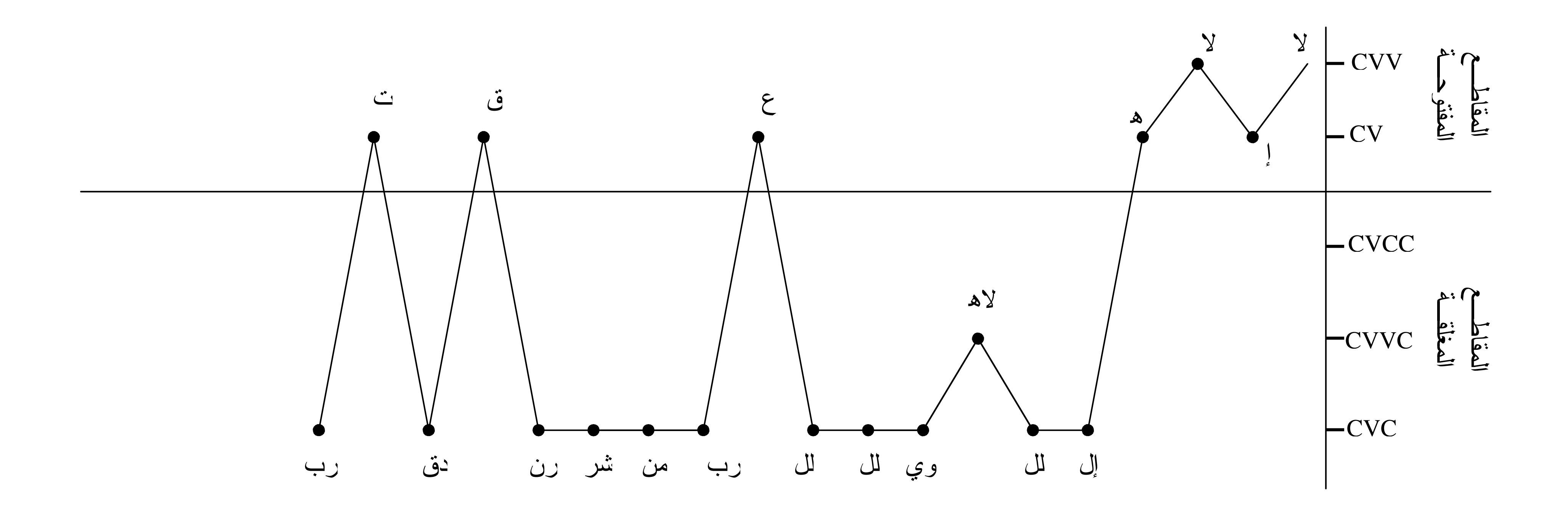


يعرق الناس يوم القيامة حتى يذهب عرقهم في الأرض سبعين ذراعا
ويلجمهم حتى يبلغ آذانهم
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC

شكل (14)


" من صام يوما في سبيل الله بعّد الله وجهه عن النار سبعين خريفا"
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
فا
ري
خ
ن
عي
سب
ر
نا
نن
ع
ه
ه
وج
ه
لا
دل
ع
بع
ه
لا
لل
بي
س
في
من
يو
م
صا
من

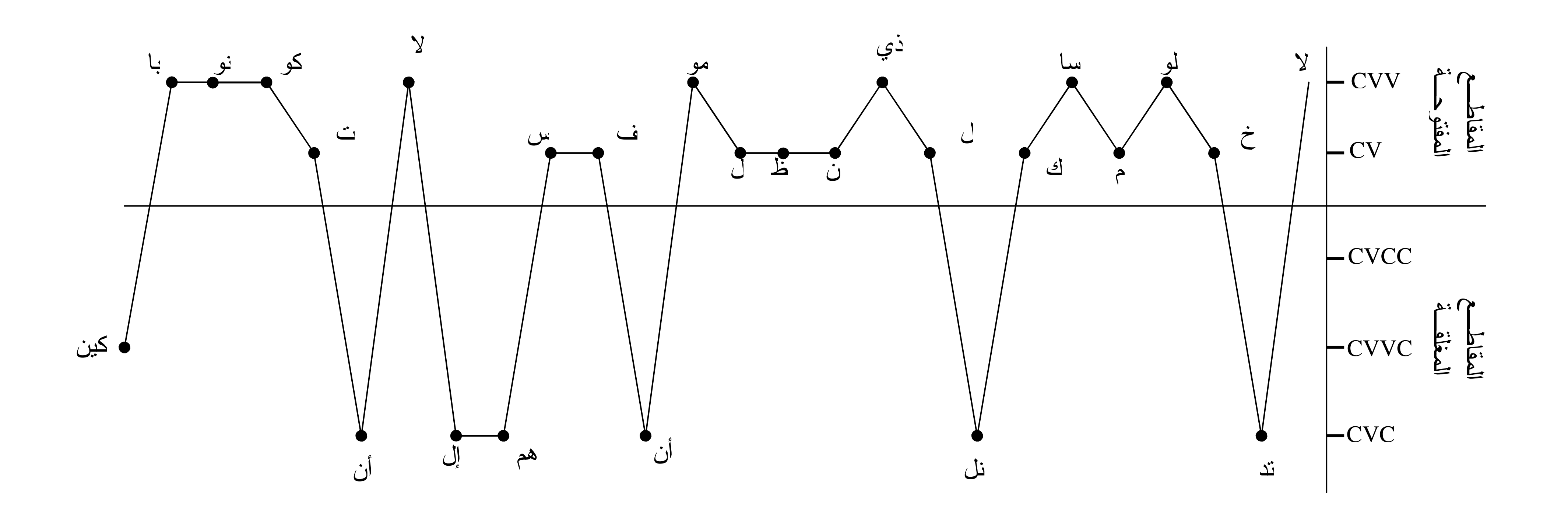
شكل (15)



" لا إله إلا الله، ويل للعرب، من شر قد إقترب..."
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
لا
لا
ه
إ
ت
ق
ع
لاه
رب
دق
رن
شر
من
رب
لل
لل
وي
لل
إل

شكل (16)

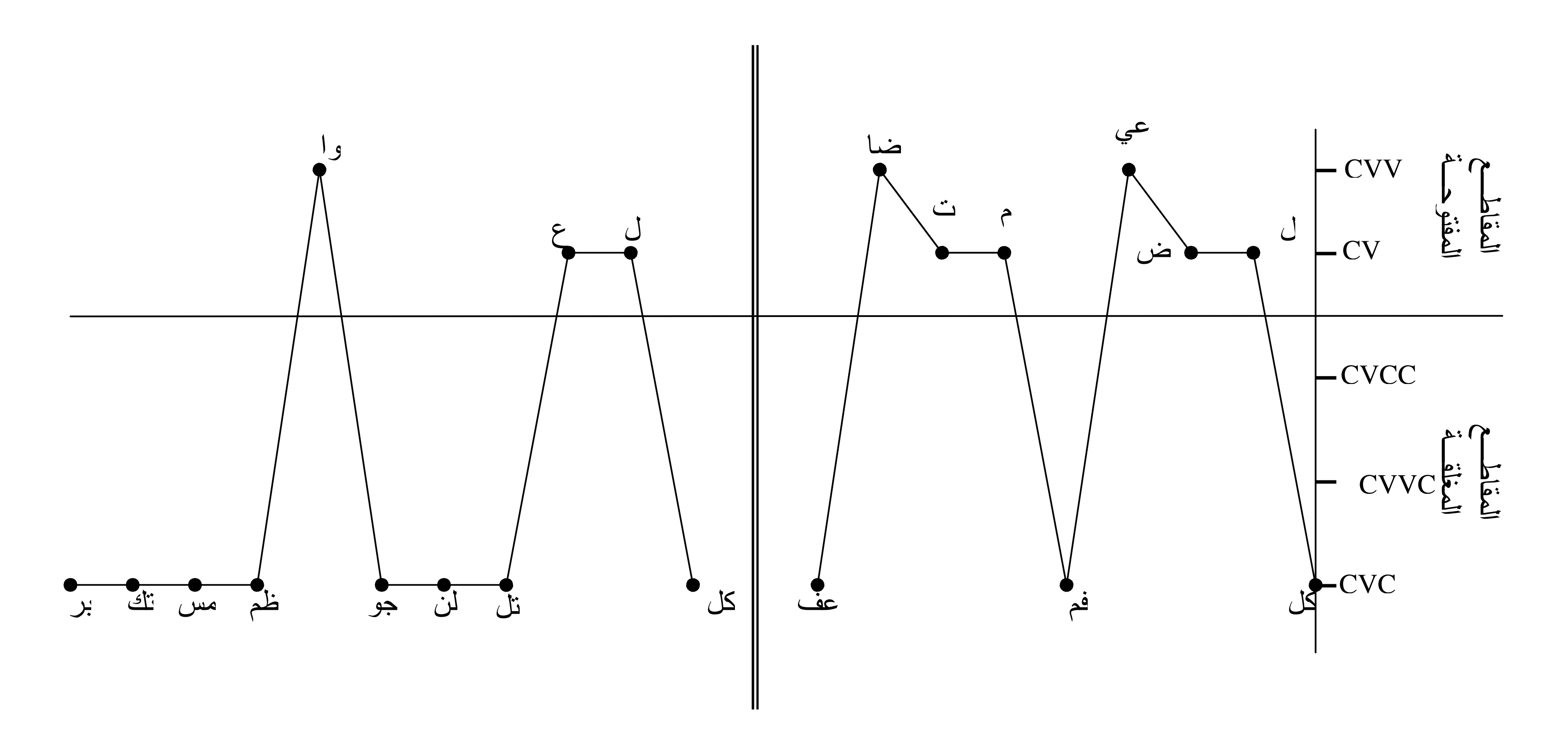
" لا تدخلوا مساكن الذين ظلموا أنفسهم إلا أن تكونوا باكين ...."



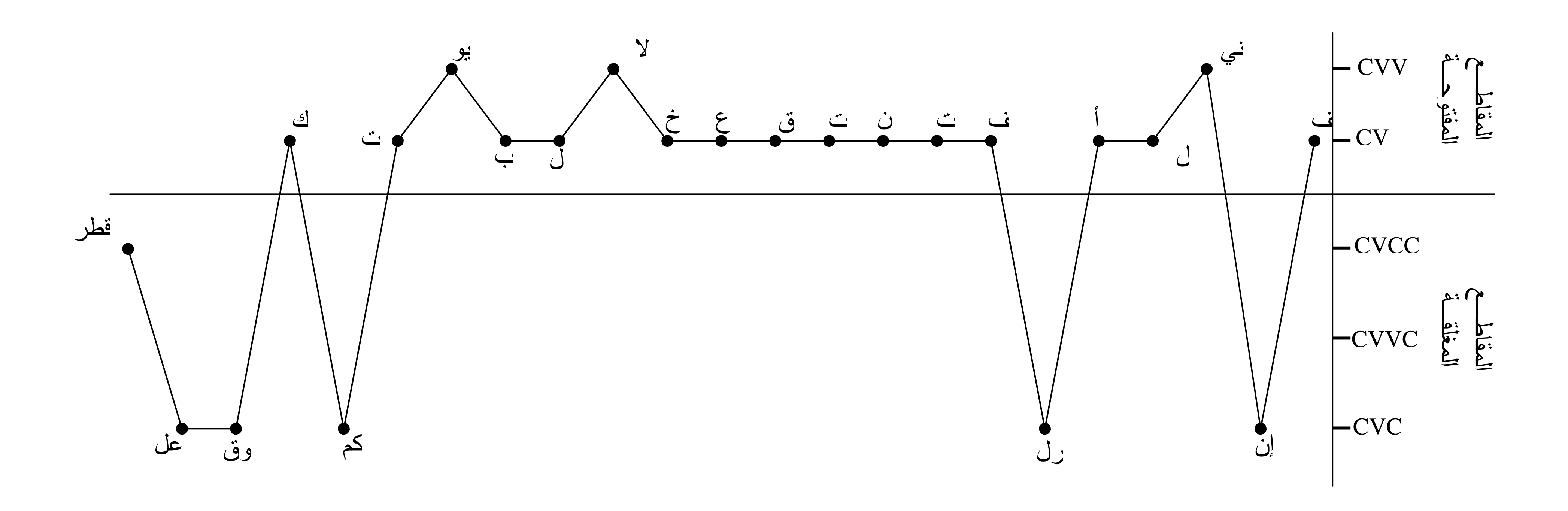
شكل (17)

" كل ضعيف متضاعف ...."

" كل عتل جواظ مستكبر"



شكل (18)


" فإني لأرى الفتن تقع خلال بيوتكم كوقع القطر"
CVV
CV
CVCC
CVVC
CVC
المقاطع المفتوحة
المقاطع المغلقة
قطر
عل
وق
ك
كم
ت
يو
ب
ل
لا
خ
ع
ق
ت
ن
ت
ف
رل
أ
ل
ني
إن
ف

شكل (19)